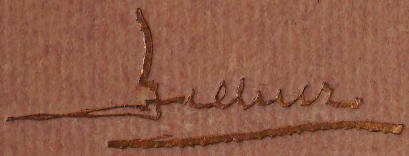
anxa
86-B
15969



RHOD8511
ZNORRL

$ 65-

dB

ARCHITEKT FERDINAND FELLNER.

Architekt Ferdinand Fellner und seine Bedeutung für den modernen Theaterbau

Von

Architekt Alois von Wurm-Arnkreuz
Oberbaurat

Mit einem Porträt Fellners
73 Bildertafeln und 38 in den Text gedruckten Abbildungen

1919
Verlag für Technik und Industrie
Wien-Leipzig

Druck von Ed. Strache
Warnsdorf und Haida

Vorwort.

Es gibt Menschen, welche durch die Welt reisen wie ein Koffer im Packwagen, ohne zu hören und zu sehen. Dies kommt mitunter selbst bei Königen vor; so wußte Ludwig XVI. an den wichtigsten Tagen der französischen Revolution, die ihn Thron und Leben kosten sollten, nichts anderes in sein Tagebuch einzuzeichnen, als die Anzahl der Stücke Wild, die er täglich im Park von Versailles erlegt hatte. Ich dagegen war immer empfänglich für alle Eindrücke und in meinem langen Leben, das mich durch alle Kreise der Gesellschaft geführt hat, reichen meine Erinnerungen bis hinter das Jahr 1848 zurück, ja selbst über den Geburtstag Ferdinand Fellners, den 19. April 1847, hinaus.

Nur wenig mehr als vier Jahre älter als Fellner, und obgleich ich ein Kind der Inneren Stadt war, weiß ich doch ganz gut, wie damals seine engere Heimat, die Roßau, von welcher er in seinem ganzen Leben hindurch nie lange fortgeblieben ist, ausgesehen hat. Der damals noch allgemein zugängliche schöne Liechtenstein-Park, die großen Jahrmärkte vor dem Schottentor, längs den nach der Roßau führenden Alleen, die bunten Geschirr- und Holzgerätemärkte auf den Glacisflächen, zwischen Berg- und Türkenstraße, und nicht zum wenigsten der Peregrinimarkt mit seinen Süßigkeiten, Südfrüchten und berühmten Peregrinikipfeln, der noch heute in schwachen Nachklängen alljährlich um die Geburtstagszeit Fellners wiederkehrt, lockten mich dahin, wenn ich an der Hand meiner Mutter spazieren geführt wurde. Als Kind wohnte ich mit den Eltern in Döbling in der Sommerfrische und da fuhren oder gingen wir öfters auch durch die Roßau und das Lichtental hinaus,

da es dort abwechslungsreicher als auf der Währinger- und Nußdorferstraße war und es überdies dort auch im Sommer einen Markt gab, auf dem man allerhand Spielsachen zu kaufen bekam. Dann war es die Liechtenstein-Galerie mit ihren herrlichen niederländischen Bildern, welche mich in den stolzen, von Martinelli erbauten Sommerpalast hinauslockte, den ich später als Schüler der Akademie für die Publikationen der „Wiener Bauhütte" nach alten Plänen autographierte und oft samt seinem monumentalen Vorhof mit diesen Plänen verglich.

Als junger Student kam ich oft in das reizende, von Baron Strudel erbaute Schlößchen „Strudelhof", das damals dem Vater meiner ersten Frau, Dr. v. Mühlfeld, gehörte, anstoßend an den Clam-Gallasschen Besitz in der Nachbarschaft des Fellnerschen Familienhauses gelegen war und einen prachtvollen, an alten Bäumen und veilchenduftenden Wiesen reichen Garten besaß. Dieses Barockschlößchen war charakteristisch für die ganze Gegend, in welcher gegen den Donauarm zu mehrere ähnliche, wenn auch nicht so hervorragend schöne Besitzungen lagen. Gegen die Waisenhausgasse zu war der Garten desselben nur durch ganz niedrige, ebenerdige Gebäude begrenzt, so daß man über sie hinaus das Waisenhaus und die Waisenhauskirche sehen, oder man anderseits von dem hoch an einem Steilrand gelegenen Garten aus eine weite Aussicht auf die Donauauen und den Bisamberg genießen konnte.

Im Liechtensteinpark mag Fellner in seiner Jugend wohl oft gespielt haben, und gewiß hat auch der prachtvolle, damals noch vorhandene, von Fischer von Erlach erbaute, reich mit Säulen und Freitreppen geschmückte, dekorative Parkabschluß, durch dessen grandiose Mittelwölbung man im Hintergrunde das Kahlengebirge sah, einen geschmackbestimmenden, mächtigen Einfluß auf sein künstlerisches Empfinden gewonnen.

Um den vielseitig entwickelten Fellner als Architekten, Theaterfachmann und Menschen ganz zu verstehen, ist es unumgänglich notwendig, die gesamte Umgebung zu erfassen, in der er aufgewachsen ist und mit der er seinem ganzen Wesen nach stets auf das innigste verwachsen geblieben ist, den Lokalton des Stadtteiles, die schaffensfrohe, vorwärts drängende Stimmung der Stadterweiterungszeit, worin er seine ersten Eindrücke und seine weitere Entwicklung gefunden hat, und endlich die solide, feste Grundlage, die er im Atelier seines tüchtigen Vaters erhalten, und die anregende inhaltsreiche Fülle, welche ihm in seinen Lehrjahren der intime Umgang mit Dr. Heinrich Laube gebracht hat, dessen er immer nur in dankbarer Begeisterung gedachte.

Im vorliegenden Buche soll vor allem das große Verdienst Fellners veranschaulicht, festgestellt und gewürdigt werden, daß er im Vereine mit seinem getreuen Mitarbeiter Helmer es war, der für den modernen Theaterbau den richtunggebenden Typus gefunden und im Deutschen Volkstheater ein mustergültiges Beispiel hiefür geschaffen hat, während alle anderwärtigen Versuche zur Schaffung einer neuen Theaterform, insbesondere die Übertragung der Ausgestaltung des für seinen Zweck ganz ausgezeichneten Bayreuther Bühnenfestspielhauses für die Zwecke eines mehr als zirka tausend Personen fassenden und für intime Kunstwirkung bestimmten Schauspielhauses, als nicht geglückt betrachtet werden müssen.

Auch soll das weitere Verdienst Fellners hervorgehoben werden, daß er wesentlich zur Anerkennung und Verbreitung der österreichischen Kunst und insbesondere des Wiener Kunstgewerbes im Auslande beigetragen hat, indem er viele Wiener Bildhauer und viele Wiener Maler, darunter so manche junge, erst aufstrebende Talente, auf seinen zahlreichen, jenseits der Grenzen Österreich-Ungarns ausgeführten Bauten einer ruhmvollen Tätigkeit entgegenführte.

Endlich soll auch das große Verdienst betont werden, das er sich durch die Gründung des Deutschen Volkstheaters um das gesamte Theaterleben Wiens erworben hat. Er war der geistige Vater des Vereines gewesen, der dieses Theater geschaffen hat; er war es, der den alten Weghubergarten als die geeignetste Stelle für das neue Schauspielhaus ausfindig machte, der durch seine rastlose Energie alle Schwierigkeiten zu überwinden wußte, welche der Erwerbung dieses Platzes entgegenstanden, der es erwirkte, daß die Gnade des Kaisers in Anbetracht des künstlerischen Zweckes den Platz um einen ganz außerordentlich geringen Preis für die Errichtung des Deutschen Volkstheaters zur Verfügung stellte und der auch das Wohlwollen der Gemeinde für das Unternehmen gewann. Er war es auch, der als Präsident an der Spitze des deutschen Volkstheater-Vereines den Anstoß dazu gegeben hat, daß kurz nach Beginn des großen Weltkrieges die Wiener Theater neuerlich eröffnet wurden, was selbstverständlich nicht ohne Opfer erreicht werden konnte, die aber gerne gebracht wurden, um die Stimmung der Stadt zu heben und in selbstbewußter Zuversicht zu erhalten.

Welch guter Kollege Fellner seinen Fachgenossen war, wie er stets ausgleichend und vermittelnd wirkte, nachdrücklichst die Standesinteressen vertrat und vor allem dahin wirkte, um das Ansehen der Baukunst zu heben, um endlich dieser die ihr im modernen Staate gebührende Stellung zu erkämpfen, verpflichtet die gesamte Architektenschaft zum tiefsten Danke, und schmerzlich fühlt die gesamte Wiener Gesellschaft die schwere, empfindliche Wunde, welche sein plötzliches Hinscheiden zurückgelassen hat.

Mit aufrichtigem Dank muß ich schließlich des getreuen Arbeitsgenossen Fellners, des Oberbaurates Hermann Helmer, sowie des Schwiegersohnes des Verblichenen, des Herrn Robert Reiner, Sekretär Sr. Exzellenz des Markgrafen

Pallavicini und Gutsbesitzer, gedenken, welche mit überaus freundlicher Bereitwilligkeit mir zahlreiche Mitteilungen und Behelfe zukommen ließen, die es mir nun ermöglichen, ein tunlichst getreues Bild Fellners darzustellen, das lebendig im treuen Angedenken seiner Fachgenossen und seiner Mitbürger fortleben möge, in deren Mitte er so gerne in stets anregender, herzenswarmer Freundschaft verweilte.

Unter den mir zur Verfügung gestellten Behelfen befanden sich auch zwei wertvolle Stücke, welche ich gerne als Anhang zu diesem Buche veröffentlicht hätte, allein ihr größerer Umfang und die technischen Schwierigkeiten, welche gegenwärtig allen Druckwerken entgegenstehen, verhinderten mich vorläufig daran. Vielleicht wird dies anläßlich einer späteren Auflage möglich werden. Das eine davon ist eine sehr gut geschriebene Broschüre des Vaters und gleichzeitig Lehrmeisters unseres Fellner, welche denselben als klar und verständig denkenden, die örtlichen Verhältnisse Wiens richtig und praktisch beurteilenden Architekten erkennen läßt. Dieselbe ist in Wien 1860 bei L. C. Zamarski & C. Dittmarsch verlegt und führt den Titel: „Wie soll Wien bauen?“ Zur Beleuchtung des „bürgerlichen Wohnhauses“ der Herren Professor R. v. Eitelberger und Architekt Heinrich Ferstel, mit einigen Bemerkungen über die Wiener Baugesetze von Ferdinand Fellner, Architekt. Mit vier Steindrucktafeln. — Das zweite Stück ist das Fragment eines Vortrages, welchen unser Fellner zufolge einer vom Professoren-Kollegium an ihn ergangenen Einladung an der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien als erfahrener Fachmann und Praktikus den Schülern der Akademie „Über den Theaterbau und sein Wesen“ halten wollte. Leider enthält dieses Fragment nur die Einleitung, welche hauptsächlich in einem bis über die Antike zurückreichenden Rückblick auf die historische Entwicklung des Theaterbaues besteht, der zwar mit großer Umsicht und Gründlichkeit zu-

sammengestellt und reich an geistvollen und kritischen Bemerkungen ist, aber wenig Gelegenheit bietet, uns mit den reichen Schätzen an Erfahrungen und Erfolgen des genialen Theaterbaureformators bekannt zu machen. — So fällte auch hier der Tod einen Baum, der voll reifer und noch reifender Früchte stand.

Myrbach, der ehemalige Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule, sagte einmal: „Um einen praktischen Kleiderschrank zu konstruieren, müsse man unendlich mehr Phantasie besitzen, als um ein Porträt zu malen, denn im ersteren Falle sei man genötigt, etwas zu erfinden, während man im zweiten nur das abzumalen brauche, was man vor sich sieht.“ Fellner mußte daher eine ganz großartige Phantasie besitzen, um uns den besten Typus des komplizierten modernen Theaters zu schenken; — und ich bin zufrieden, wenn es mir in diesem Buche gelingt, ein getreues Porträt Fellners zu geben, das sein inneres Wesen so gut darstellt, wie das beigeschlossene Bild sein äußeres.

I.

Nicht weit von der Roßauerlände, wo seit undenklichen Zeiten Holz und Stein abgeladen wurden, wo so manche Wiener Familie ihr Baugewerbe betrieb, wo auch die Brüder Wasserburger als Steinmetze, Zimmermeister und Baumeister ansäßig waren, schräg gegenüber dem heutigen Franz-Josefs-Bahnhofe, hatte auch der Großvater Fellners, der Hofzimmermeister Fellner, sein altsolides Zimmergeschäft. Ursprünglich war der Werkplatz dieses Geschäftes genau dort, wo heute die Votivkirche steht und unmittelbar daneben lag der Werkplatz des Hofsteinmetzmeisters Hauser. Um das Jahr 1830 übersiedelte das Zimmermeistergeschäft Fellners in die Pramergasse, während beiläufig um dieselbe Zeit Hauser in die Spitalgasse zog, wo seine Nachkommen heute noch ihr rühmlich bekanntes Hofsteinmetzgeschäft betreiben.

Der Großvater Fellners hatte neun Söhne und eine Tochter, darunter als ältester Sohn Jacques Fellner, welcher nach dem Ableben seines Vaters dessen Hofzimmermeister-Geschäft weiterführte und zu großem Ansehen brachte, der Vater Fellners, Ferdinand Fellner senior, geboren 1815, ein tüchtiger, kluger Architekt, der zur Ergänzung seiner Ausbildung große Reisen unternommen hatte und dann, in den Wiener Gemeinderat gewählt, vielfach für die Gemeinde Wien tätig, aber am Hofzimmermeister-Geschäft nicht beteiligt war, und die Tante unseres Fellner, welche im Verfolge eines kleinen Romanes, der sich zwischen dem Steinmetzsohn und der Zimmermannstochter an den Planken der nachbarlichen Werkplätze nächst der heutigen Votivkirche abgespielt haben mochte, einen Hofsteinmetzmeister Hauser geheiratet hatte.

Ferdinand Fellner senior, welcher seit dem 17. Jänner 1846 verheiratet war, hatte gleich seinem Vater zehn Kinder, von welchen jedoch zwei im frühen Alter starben, die übrigen waren, dem Alter nach geordnet:

Ferdinand Fellner junior, der jüngst verstorbene Oberbaurat, geboren am 19. April 1847,

Anna Schenk-Fellner,

Robert Fellner, Zuckerfabriksbeamter, der schon in jungen Jahren nach Amerika auswanderte,

Otto Fellner, Inspektor der Elbeschiffahrts-Gesellschaft,

Auguste Conraetz-Fellner,

Max Fellner, Beamter der Apollowerke,

Lina Brünner-Fellner,

Dr. Richard Fellner, ehemals Redakteur der „Vossischen Zeitung" in Berlin, dann Dramaturg am Deutschen Volkstheater in Wien.

Schon von frühester Jugend an hörte und sah unser Fellner im Kreise der Familie, sowohl im Atelier seines Vaters als auch auf den Werkplätzen seiner Onkel, des Hofzimmermeisters Jacques Fellner und des Hofsteinmetzmeisters Hauser, vielerlei und immer solid Begründetes vom Bauwesen. Bald nach Absolvierung der Realschule mußte er seine weiteren Studien unterbrechen, um schon 1866 in das Atelier seines Vaters, der damals bereits kränklich wurde, einzutreten und daselbst eifrigst mitzuarbeiten. Zunächst wurde ihm dort eine Rekonstruktionsarbeit im Servitenkloster übertragen. Trotz der anstrengenden Arbeit im Atelier setzte er, wenn auch unter weiteren Unterbrechungen, bis zum Jahre 1871, das ist bis zum Tode seines Vaters, die Studien an der Wiener technischen Hochschule fort. So war Fellner schon von frühester Jugend an beim Studium wie bei der Arbeit von eisernem Fleiße und mustergültiger Pflichttreue, in seinen freien Stunden jedoch von übersprudelndem Humor und lustiger Lebensfreude. Erstere

Eigenschaft hat es ihm ermöglicht, den großen Anforderungen, die sein gestrenger Vater an ihn schon als Neunzehnjährigen stellte, nachzukommen und die großen Aufgaben, die nach dem Tode des Vaters dem Vierundzwanzigjährigen erstanden, so glänzend zu lösen, daß sie zur Grundlage seines späteren Ruhmes wurden. Letztere Eigenschaft, sein unerschütterlicher, guter Humor und seine Fähigkeit, in seiner Umgebung stets eine fröhliche und herzliche Stimmung zu verbreiten, machten ihn zu einem Liebling in allen Kreisen, in welchen er verkehrte.

Im Atelier seines Vaters, der das stramme Äußere eines pensionierten gestrengen Stabsoffiziers hatte, wurde er nicht nur frühzeitig in tüchtige Zucht genommen, sondern er fand daselbst auch schon von Kindheit an Beziehungen zum Theater. In diesem Atelier wurden gegen Ende der fünfziger Jahre bis zum Beginn der sechziger Jahre die Pläne für den Umbau des Wiener-Neustädter Theaters sowie für die Neubauten der Badener Arena, des vom Direktor Pokorny außer der Lerchenfelder Linie nächst der heutigen Thaliastraße errichteten Thaliatheaters und des an Stelle des Morzinplatzes nächst dem heutigen Hotel Metropole gestandenen Kai- oder Treumanntheaters ausgearbeitet. Die beiden letztgenannten Theater faßten je 1500 Personen, waren allerdings nur provisorische Bauten, galten aber als zweckentsprechend gebaut und erfreuten sich des Beifalles des Publikums. Das erstere derselben bestand über 17 Jahre, bis zur Regulierung des dortigen Stadtteiles, und war noch in ganz gutem Zustande, als es demoliert wurde; das letztere wurde leider schon 1863 ein Opfer der Flammen. Im ersteren fand 1857 die erste Wiener Aufführung von Wagners „Tannhäuser“ mit der stimmungsvollen Friedlowsky als Elisabeth, im letzteren 1862 das letzte Wiener Auftreten Johann Nestroys, und zwar in der Offenbachschen Operette „Daphnis und Cloé“ statt.

Im Vereine mit seinem Vater im Jahre 1870, im Alter von kaum 23 Jahren, erbaute Fellner das Interimstheater in Brünn und verfaßte die Pläne des Temesvárer Theater- und Redoutensaalgebäudes sowie jene des Wiener Stadttheaters. Als diese Pläne noch nicht vollendet waren und 1871 der Vater starb, mußte der kaum der Schule entwachsene Anfänger, der trotz seiner Jugend das Vertrauen der Bauherren fand, die Pläne allein vollenden und diese Theater selbständig ausführen. Doch die Not lehrt den ins Wasser Gefallenen das Schwimmen, meinte Fellner, als er von der schwierigen Situation sprach, in der er sich damals befunden hat.

Fellner kam wohl das in gemeinsamer Arbeit mit dem Vater in früher Jugend gewonnene Wissen zu statten, allein maßgebend für seine künftige, großartige Theaterbaupraxis waren vor allem die unschätzbaren Anregungen, die er durch seinen innigen Verkehr mit Dr. Heinrich Laube erhielt, und so gelang es ihm, bei seinem angeborenen Talente, Fleiße und Ehrgeiz, diese Aufgaben zum vollen Beifall der Auftraggeber und des Publikums glücklich zu bewältigen. Insbesondere durch den Bau des Wiener Stadttheaters ward sein Ruf als Theaterarchitekt gegründet.

Wie hoch der Bau des Wiener Stadttheaters, Tafel 1 und 2, in der Gunst des Publikums und insbesondere der maßgebenden Theaterleute stand, mag daraus erhellen, daß die alte, hervorragende Burgtheatergarde, als es zum Bau des neuen Burgtheaters kam, allgemein den Wunsch aussprach, der Saal desselben möge tunlichst genau dem des Wiener Stadttheaters nachgebildet werden, weil dieser die Bedingungen für die intime Wirkung des Schauspieles voll und ganz erfülle. Man erbat sich auch damals vom Architekten die Pläne des Wiener Stadttheaters aus, ließ aber dann weiter nichts mehr von sich hören, sondern baute,

unbekümmert um die alte ruhmvolle Burgtheatertradition, den neuen, prunkreichen Burgtheatersaal zum tiefsten Bedauern der damaligen Burgtheaterkoryphäen, die offen erklärten, die Bauart dieses Saales habe der Kunst des alten Burgtheaters einen argen Stoß versetzt, von dem sie sich niemals mehr ganz erholen könne. Die außerordentliche Feinheit der Darstellung, die oft nur durch zarte Nuanzierung im Mienenspiel und Tonfall oder durch Flüstertöne und kaum merkliche Andeutungen erreicht werden konnte, sowie die hiefür notwendige intime Beziehung zum Publikum gingen im neuen Hause verloren und ließen sich durch alle nachträglich vorgenommenen kostspieligen Rekonstruktionen des Saales nicht mehr wiedergewinnen.

Während der ganzen Bauzeit des Stadttheaters hatte Fellner allwöchentlich wenigstens zweimal eine mehrstündige Besprechung mit Direktor Dr. Laube. Außerdem fand sich im Teesalon Laubes alltäglich zwischen 5 und $^3/_4$7 Uhr das geistige Wien unter dem Vorsitze der Frau Iduna Laube zusammen, wozu selbstverständlich auch Fellner geladen war. Bei diesem lebhaften Verkehr mit Laube nahm Fellner die drei Hauptgrundsätze dieses alten, unvergleichlichen Theaterpraktikers über den Theatersaalbau in sich auf. Diese lauteten nach den Mitteilungen Fellners in der kurz angebundenen Weise Laubes folgendermaßen:

„I. Wenn ein Redner in einem Raume zu sprechen beginnt, so wird sich jeder der Anwesenden möglichst nahe an den Sprecher herandrängen. Der Architekt muß also trachten, alle Besucher eines Theaters der Bühne so nahe als möglich zu bringen."

„II. Der Architekt erwirbt sich ein großes Verdienst um die Geltendmachung der Bühnenkunst, wenn er die Besucher so nieder als möglich über das Niveau der Bühne unterbringt, denn je leichter der Besucher dem Sprecher in

das Auge und auf den Mund sehen kann, um dessen stärker wirkt dessen Kunst."

„III. Der Architekt mache den Saal gewiß nicht größer als irgend nötig ist und scheide alle überflüssigen leeren, von den Besuchern nicht eingenommenen Stellen aus, nicht nur weil der Saal von der Stimme des Künstlers beherrscht werden muß, was bei einem kleineren Saal leichter ist als bei einem größeren, sondern auch weil der intime Reiz des Hauses sonst leicht verloren geht."

Fellner blieb Laube sein ganzes Leben lang für die durch ihn erhaltenen Anregungen innig dankbar. Die Befolgung dieser lapidaren Grundsätze sicherte vorerst Fellner und dann ihm vereint mit seinem Kollegen Helmer die großen Erfolge im Theaterbau und führte die beiden Meister zum Weltruhm und zu der imponierenden Rekordziffer von nahezu sechzig Theaterbauten.

Im übrigen zeigt schon die überaus kluge Ausnützung des unregelmäßigen Bauplatzes beim Wiener Stadttheater durch die runde Ecklösung und die halbrunde Einschaltung zwischen Vestibüle und Saalbau das außerordentliche Talent Fellners in der Bewältigung des Grundrisses, das er nicht nur von seinem Vater erlernt, sondern auch ererbt zu haben scheint. Er hat nie ein Lieblingsmotiv willkürlich und äußerlich auf einen Bau übertragen, wie dies leider auch bei allerersten Künstlern schon vorgekommen ist, wie dies selbst der große Semper durch das gleiche Mittelmotiv beim Münchener Festspielhaus, beim neuen Dresdener Hoftheater und beim Wiener Hofburgbau nicht unterlassen konnte: Fellner hingegen hat jeden Bau von innen heraus als Einheit von Grundriß, Schnitt und Fassade aufgefaßt und jede einzelne Aufgabe entsprechend individuell durchgebildet.

Fellners Kollege Hermann Helmer, geboren am 13. Juli 1849 in Harburg, erlernte daselbst das Maurerhand-

werk, besuchte dann die Baugewerkschule in Nienburg und später die Bauschule des Professors Rudolf von Gottgetreu in München, von wo er als Architekturzeichner in das Atelier Fellner senior eintrat, woselbst seine praktische Ausbildung eine vortreffliche Grundlage fand. Im Jahre 1873 vereinigten sich Fellner junior und Helmer, so daß von diesem Zeitpunkte an alle Arbeiten bis zum Tode Fellners, das ist ununterbrochen durch 43 Jahre, gemeinsam ausgeführt wurden.

Beide Künstler waren niemals in erster Linie darauf bedacht, mit ihren Theatersälen ideale Architekturwerke zu schaffen, sondern sie waren vor allem bestrebt, den Laubeschen Prinzipien folgend, den Raum zweckmäßig und gefällig zu entwickeln und in ihm das Publikum, die beste und wichtigste Dekoration eines jeden Saales, möglichst günstig zu präsentieren; erst dann suchten sie den so festgestellten Rahmen architektonisch auszugestalten.

Das Eindringen in den Theaterbau war damals weit schwieriger als jetzt. Außer den bereits erwähnten provisorischen Theaterbauten des Architekten Ferdinand Fellner senior wurde in Wien seit dem im Jahre 1847 von van der Nüll und Siccardsburg innerhalb von sechs Monaten vollendeten Carltheater bis zum Fellnerschen Stadttheaterbau nur das ebenfalls von van der Nüll und Siccardsburg erbaute, 1869 eröffnete Hofoperntheater errichtet. Zur Zeit des Wiener Stadttheaterbaues gab es nur die Theaterordnung vom 25. November 1850, aber noch kein ausführliches Theaterbaugesetz; alles die bauliche Anlage Betreffende war mehr oder weniger dem Gefühl des Architekten und dem Ermessen des zur Baukommission entsendeten Bauamts-Ingenieurs überlassen. Die Kommission, der nichts als die Pläne im Maßstabe 1 Zoll ist gleich 2 Klafter vorlagen, wurde ohne vorhergegangene Verhandlungen binnen zwei

Stunden erledigt. Wenn man hingegen den heutigen Apparat betrachtet, der jedem Theaterbau vorangeht, alle die Instanzen erwägt, die das Projekt zu durchwandern hat, trotzdem es ja ohnehin auf einer strengen Theaterbauordnung aufgebaut ist, so kann man ermessen, um wie viel schwieriger damals die Aufgaben des Projektanten und des beurteilenden Bauingenieurs und um wie viel größer ihre Verantwortlichkeit waren.

Auch ist bekannt, daß damals in den Theatern alles, mit Ausnahme der Tragmauern, in Holz konstruiert wurde, daß also bei einem mittelgroßen Theater oft mehr als 3000 Kubikmeter Holz zu Dach-, Etagen-, Galerie- und Bühnenkonstruktionen usw. verwendet wurden, die dann, soweit dies den Zuschauerraum und die anderen für das Publikum bestimmten Lokalitäten betrifft, durch den Verputz für den Beschauer den Anschein des Massivmateriales bekamen. In der Annahme, das Theater werde ja doch nur des Abends bei künstlicher Beleuchtung benützt, hielt man es auch für unnötig, die Theaterräume, mit Ausnahme vielleicht der Foyers und der Bühnengarderoben, mit direktem Tageslicht und Luftzutritt zu versehen, während man die Gassenräume, soferne solche noch vorhanden waren, lukrativ für Verkaufsgewölbe und Mietwohnungen zu verwerten trachtete.

Der Saal des Wiener Stadttheaters weicht von jenen der früher gebauten Theater schon wesentlich insoferne ab, als hier anstatt des bis zur Decke zellenartig erscheinenden Vier- oder Fünf-Ränge-Theaters ein Drei-Ränge-Saal mit großem, nach der Decke zu freiem Amphitheater geschaffen wurde. Der große Wert dieses freien Amphitheaters zeigte sich darin, daß die Sitze des zweiten Ranges erst dann Abnehmer fanden, wenn im Amphitheater des dritten Ranges kein Platz mehr zu haben war. Auch van der Nüll und Siccardsburg sind schon teilweise von dem italienischen

System der alten Wiener Theater abgewichen. Im Carltheater haben sie den Ersten-Rang-Logen etwas unterhalb derselben einen Balkon vorgelegt, durch welchen auch die der Bühne gegenüberliegenden Sitzreihen dieses Ranges vermehrt wurden.

Weder van der Nüll und Siccardsburg noch Fellner ließen sich verleiten, durch pompöse Architekturen die Zweckmäßigkeit des Saales zu beeinträchtigen, wie dies in vielen französischen Theatern, so in den prunkvollen Theatern in Versailles und Bordeaux oder in dem neuen Opernhause in Paris, dessen Saal genau dem des alten Hauses nachgebildet wurde, der Fall gewesen ist. In allen diesen Theatern galt das Bestreben, den Theatersaal in Proszenium, Wand und Plafond zu einem architektonisch vollendeten, monumental wirkenden Ganzen zu gestalten. In dem 1753 errichteten Schloßtheater zu Versailles sehen wir das Proszenium von mächtigen Säulen flankiert, woran sich beiderseits Risalite anschließen, während der übrige Teil des eiförmigen Saales mit Dreiviertelsäulen dekoriert ist und zwischen zwei Reihen Logen in der Mitte die königliche Loge angeordnet erscheint. In dem 1779 erbauten Theater zu Bordeaux schließen sich an das ebenfalls mit Säulen flankierte Proszenium neun mächtige Bogenstellungen, von welchen immer drei zusammen mit Pendentifs die kreisförmige Decke aufnehmen. Im Parterre treten die offenen Logen in geschlossener Reihe vor, während in den Rängen die Logen zwischen den Säulen zu Balkonen entwickelt sind. Das neue Opernhaus in Paris, von Garnier 1869 erbaut, enthält einen dem alten abgebrannten monumental gleich ausgestatteten Saal mit vier mächtigen, an den Logenbrüstungen stehenden Säulenpaaren, welche über Pendentifs die flachgewölbte Decke tragen. Wie später Fellner bei seinen Theaterbauten, blieben schon van der Nüll und Siccardsburg bei dem Wiener Hofopernhause einer

derartigen architektonisch einheitlichen aber doch aufgezwungenen Saalausbildung ferne, sondern sie entwickelten die Saalarchitektur in freier Weise aus den gegebenen räumlichen Anforderungen für gutes Hören und Sehen und für die entsprechende Präsentation des Publikums. Sie bildeten vor allem das Proszenium mit den daran anstoßenden Proszeniumslogen sowie die im Fond des Saales liegende große Festloge glänzend aus und ließen aus den Galerien Pfeiler emporragen, über welche die zur luftigen Höhe strebenden Stichgewölbe die reichkassettierte Decke tragen, während die Logen von einer reizend durchgebildeten Zellenarchitektur umrahmt sind, wobei eine ebenso vornehme als intime Gesamtwirkung erzielt wurde, so daß dieser herrlich gelungene Saal als der schönste und anmutigste Theatersaal der Welt gelten kann, trotzdem die maßvoll ausgestattete Wiener Oper nur ein Dritteil der Kosten der prachtstrotzenden Pariser Oper beansprucht hat.

II.

Der Ringtheaterbrand vom 8. Dezember 1881 warf ein grelles Licht auf die Wege, welche die Behörden und die Theaterbaumeister künftighin einzuchlagen hatten. Man erkannte erst jetzt vollständig den großen Unterschied zwischen Menschenmassen, die in Ruhe und Ordnung ein Theater verlassen und solchen, welche, durch Todesangst orientierungsunfähig geworden, im Selbsterhaltungstrieb die Schranken jeder Ordnung zügellos niederreißen. Wiewohl sich im Auslande ähnliche Unglücksfälle schon wiederholt ereignet hatten, so wurde man sich erst jetzt völlig klar darüber, daß bei allen in geschlossenen Räumen für den Massenbesuch berechneten Vorstellungen dem Publikum eine weitaus erhöhte Sicherheit geboten werden müsse. Behörden und Theaterarchitekten ersannen nun um die Wette Gesetze, um Schutz gegen die elementare Macht des Feuers zu bieten und derartige Unglücksfälle zu verhindern.

Fellner und Helmer hatten damals nicht weniger als fünf Theater in den österreichisch-ungarischen Ländern im Bau und an sie trat die Aufgabe heran, alle diese Bauten selbst zu überprüfen, inwieweit sie den neuen Anschauungen entsprechen, oder wie nun strenger zu beurteilenden Mängeln abzuhelfen sei; und außerdem hatten sie in den betreffenden Gemeindevertretungen beruhigend und aufklärend zu wirken. Einem Wanderprediger gleich zog Fellner von Stadt zu Stadt und erläuterte die Stiegen-, Kommunikations- und Türanlagen, die Notausgänge, Notbeleuchtung usw. Nach seinen Erzählungen konnte er keine Nacht mehr verbringen, ohne von Rauchabzügen, Imprägnierungen, Notausgängen, Notbeleuchtung und dergleichen zu träumen.

Anfangs schien es, als würden die neuen Theatergesetze und insbesondere die Theaterordnung und Verordnung der k. k. niederösterreichischen Statthalterei vom 1. Juli 1882 die Kosten für Privat- und Stadttheater ins Unerschwingliche erhöhen, doch die Not lehrte auch hier neue Materialien und neue Konstruktionen finden, die den Theaterbau auch bei beschränkten Geldmitteln nach den neuen Verordnungen ermöglichten.

Fellner und Helmer bauten nun in Österreich-Ungarn wie im Auslande die verschiedensten kleineren und größeren Theater nach den neuen Theaterbauverordnungen und trachteten dabei auch den Laubeschen Grundregeln immer mehr zu entsprechen, indem sie die Etagenhöhen mehr und mehr reduzierten und durch erst zaghafte, dann aber immer beherztere Senkung der Saaldecke vom Amphitheater gegen das Proszenium die Saalhöhe tunlichst verminderten, wobei sie auch die Galerien gegen das Proszenium, ähnlich dem Parterre, wenn auch sanfter, abfallen ließen. Um auch die Horizontalausdehnung der Säle zu verkleinern, suchten sie die Bauprogramme in dem Sinne zu beeinflussen, daß von den vielen Logen Umgang genommen und dafür mehr Sitzplätze in tiefen Amphitheatern gegenüber der Bühne zugelassen wurden. Mit diesen Bestrebungen hatten sie anfänglich allerdings noch selten Erfolg, indem man behauptete, die sogenannten „besseren" Leute, die ja vor allem den Ertrag der Häuser sichern, wollen sich nicht mit den Minderbemittelten zusammensetzen. Seither haben jedoch mehrere Städte die Erfahrung gemacht, daß die beiden Meister recht hatten, und diese mußten schon für mehrere von ihnen erbaute Theater Vorschläge ausarbeiten, um an Stelle der gegen ihren guten Rat geschaffenen Logen eine entsprechende Anzahl von Sitzplätzen zu schaffen.

Als nicht lange nach der Ringtheater-Katastrophe auch das Wiener Stadttheater das Opfer eines Brandes geworden

war, bemühte sich Fellner im Vereine mit den leitenden Männern des Wiener Stadttheater-Vereines, die Bewilligung zum Wiederaufbau dieser Kunststätte zu erlangen. Die nach dem Brande des Ringtheaters geschaffenen, sehr scharfen Theaterbauverordnungen, welche damals noch mit aller Strenge gehandhabt wurden, und welche forderten, daß ein Theaterbau nach allen Seiten frei stehen müsse, machten alle Bestrebungen zur Rekonstruktion des Wiener Stadttheaters zunichte. Wie wenig dabei die innere Berechtigung der betreffenden Verordnung maßgebenden Ortes in erster Linie berücksichtigt wurde, sondern nur deren Wortlaut, war daraus zu ersehen, daß bald darauf die Bewilligung zur Errichtung eines Varieté-Rauchtheaters, des heute noch an dieser Stelle bestehenden „Ronachertheaters", erteilt wurde.

Nachdem alle Bemühungen zum Wiederaufbau des Wiener Stadttheaters gescheitert waren, trachtete Fellner, der nicht nur den künstlerischen Drang in sich fühlte, in seiner schwärmerisch geliebten Vaterstadt ein neues, mustergültiges Theater zu erbauen, vielmehr selbst ein begeisterter Freund der darstellenden Kunst war und als solcher die bedauerliche Lücke, die im Kunstleben von Wien durch das Ausscheiden des Stadttheaters entstanden war, besonders schmerzlich empfand, die Möglichkeit zu schaffen, in Wien ein neues Theater zu errichten, welches neben dem Burgtheater und ohne den dieses beschränkenden Rücksichten der Tragödie, dem Schauspiele, dem Lustspiele und insbesonders dem deutschen Volksstück und dem heiteren deutschen Familiengemälde gewidmet sein sollte.

Fellner sowohl als Felix Fischer, der gegenwärtige Präsident des deutschen Volkstheater-Vereines, wohnten damals während der Sommermonate in Gutenstein und besprachen auf ihren sonntäglichen gemeinsamen Wanderungen die Grundlagen, auf welchen ein diesem Zwecke gewidmeter Theaterverein errichtet werden könnte. Vor allem

war es dabei den beiden Herren darum zu tun, alle Fehler zu vermeiden, welche die finanziellen Schwierigkeiten des Wiener Stadttheaters und des Ringtheaters hervorgerufen hatten. In erster Linie gehörte dazu, daß an den Anteilscheinen, welche die Gründer dieser Theater gezeichnet hatten, das Recht auf gewisse Freisitze oder gar Freilogen haftete. Dadurch entstand für diese Theater ein großer Ausfall an Einnahmsmöglichkeiten, weil die Gründer nicht nur selbst umsonst ins Theater gingen, sondern auch, wenn sie ein Stück bereits gesehen hatten, Freunden und Bekannten ihre Gründersitze überließen.

Ein zweiter Punkt, der sich in keiner Weise bewährt hatte, war der Betrieb dieser Theater in eigener Regie durch einen angestellten Direktor. Diese Art des Betriebes hat gewiß dem Anschein nach viel Verlockendes für sich. Wie sich aber bei den beiden erwähnten Theatern herausgestellt hat, und auch bei Theatern, die nach dem deutschen Volkstheater gegründet worden sind, sich neuerlich erwies, sind die Direktoren, welche als Angestellte eines Vereines berufen werden, wenn sie auch sonst noch so tüchtige Männer sind, zumeist im Eifer ihres an sich lobenswerten Ehrgeizes in erster Linie nur darauf bedacht, möglichst Gutes zu leisten, ohne gehörig ins Auge zu fassen, ob die finanzielle Belastung, welche sie dem Unternehmen auferlegen, auch mit dem finanziellen Bestand und der gedeihlichen Fortentwicklung des Unternehmens in Einklang zu bringen sind. Auch läßt es sich bei einem angestellten Direktor nicht vermeiden, daß die verschiedenen Herren des Vereinsausschusses, was das Engagement von Künstlern und insbesonders von Künstlerinnen anbelangt, denselben zu beeinflussen suchen, und da dieser die Gehalte nicht aus eigener Tasche zu zahlen hat, so will oder vermag er in den meisten Fällen, diesen oft recht ungünstigen Einflüssen nicht zu widerstehen. Fellner hatte es sich daher schon von allem Anfange an vor-

genommen, diese Fehler bei dem neuzuerrichtenden Schauspielhause zu vermeiden; und dies ist nachher, als die Idee des deutschen Volkstheater-Vereines zur Ausführung gelangte, auch tatsächlich geschehen, und wenn von sämtlichen Theatergründungen, welche durch Theatervereine im letzten halben Jahrhundert in Wien geschaffen worden sind, das deutsche Volkstheater das einzige war, welches von finanziellen Krisen verschont geblieben ist, so ist dies wohl in erster Linie dem überaus gelungenen und ökonomisch durchgeführten Bau, in welchem Fellner einen richtunggebenden Typus für das moderne Schauspielhaus geschaffen hat, zu danken, dann aber auch dem Umstande, daß die oben genannten Fehler im finanziellen und administrativen Betriebe des Unternehmens durch die praktische Voraussicht Fellners vermieden worden sind.

Der für alles Schöne und Edle leicht empfängliche Sinn der Bevölkerung der alten Kaiserstadt hat sich jederzeit mit großer Liebe und ausgezeichnetem Verständnis dramatischen Darstellungen zugewendet. Dieser Beschaffenheit des großen Publikums ist es zu danken, daß die Stadt Wien nicht nur die erste deutsche Bühne in Hinsicht auf die Schöpfungen der hohen Muse als herrlichen Besitz wahrt, sondern daß auch durch Jahrzehnte hindurch in unserer Vaterstadt eine aus dem innersten Gemütsleben entspringende volkstümliche dramatische Produktion ausgezeichnete Vertreter und froh empfangende Freunde fand, daß mit einem Worte Wien die deutsche Theaterstadt „par excellence" genannt werden konnte.

Wien gab zumeist den Ton an in Theaterangelegenheiten, der Ruf unseres Burgtheaters hat sich über alle Kulturländer verbreitet, Grillparzer ist und bleibt der bedeutendste deutsche nachklassische Dramatiker, und mit Bewunderung und Neid blickten alle deutschen Stämme auf die vielverheißenden Gaben der echten Volksmuse, welcher Raimund,

Nestroy und später Anzengruber ihre genialen Schöpfungen weihten. Die Grundlage jeder höheren dramatischen Entwicklung ist die Volkstümlichkeit. Auf ihr fußend, konnte sich das alte Burgtheater zu jener Bedeutung erheben, die es erlangt hat, ohne sie ist die Blüte des Theaters auf die Dauer nicht denkbar.

Nie und nirgends konnte aber die höchste dramatische Gattung mit Erfolg gepflegt werden, wenn die Mittelstufen fehlten, welche sie mit dem Leben des Volkes verbinden sollen. Die Verhältnisse einer Großstadt verbieten es, daß auf einer Bühne alle Gattungen gepflegt werden. Eine Teilung des Repertoirs ist unbedingt notwendig. An der den breiten Schichten der Bevölkerung zunächst stehenden Richtung werden sich stets die Empfänglichkeit und die Freude an der theatralischen Darstellung neu entzünden, sie ist die Vorschule für die höchsten Erfordernisse des Dramas, nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die literarische Produktion. Gerade diese wichtige Richtung war aber in unserer Stadt nicht vertreten, seit dem Unglückstage, an welchem die Schöpfung Laubes und Friedländers, das Wiener Stadttheater, ein Raub der Flammen geworden ist, und insbesondere seit dem Augenblicke, da die Behörden es untersagten, daß dieses Haus seiner Bestimmung zurückgegeben werde, wurde sich die Bevölkerung Wiens und vor allem der Bürger- und Beamtenstand bewußt, was es an dieser Bühne besessen und nun verloren hat.

Durch den Verlust des Wiener Stadttheaters war nicht nur eine Lücke im Kunstleben, sondern auch eine Lücke im gesellschaftlichen Leben der Stadt entstanden und vielen das liebgewonnene Heim geraubt, in dem sie nach des Tages Mühen Erholung fanden, für einige Stunden die Sorgen des Alltags abstreifen und erneuerte Elastizität des Geistes für die Überwindung bevorstehender Schwierigkeiten finden konnten. Ein weiter Riß klaffte zwischen den Leistungen

der den höchsten Anforderungen entsprechenden Hofbühnen und jenen der Vorstadttheater, welche größtenteils zu Operettenbühnen geworden waren, sich vom Lokalgemütlichen immer mehr entfernten und trotz mancher glänzenden, die Welt erobernden Erfolge, wie jener der Straußschen „Fledermaus", doch nicht immer dem einfachen, aber guten Geschmack der bürgerlichen Gesellschaft entsprachen.

So lange Wien noch kleiner war, hatten die Vorstadtbühnen noch ein bunteres, mehr an Provinzbühnen mahnendes Repertoir, das meist auch zahlreiche Gastspiele enthielt. Eine Bühne, wie diejenige des Wiener Hofburgtheaters, nimmt notwendiger Weise schon in Hinblick auf ihr Repertoir eine exklusive Stellung ein. Sie kann die Bedürfnisse der Gesamtbevölkerung unmöglich nach allen Richtungen befriedigen und da es an den notwendigen Zwischenstufen fehlte, suchte man ein Surrogat für eine volkstümliche Bühne in den Buden der Volkssänger und in den gleißenden Räumen der „Tingl-Tangls".

Im Laufe der Zeit wurde dieser Mangel immer fühlbarer und in allen Kreisen der Bevölkerung, in allen Journalen, bei allen Behörden griff die Erkenntnis durch, daß dem Abhilfe geschaffen werden müsse. Außer Fellner fand sich aber durch lange Zeit niemand, der den Mut und die Energie gezeigt hätte, dieses allseits erstrebte Ziel zu verwirklichen. Konnte doch das Unternehmen nicht von einem Einzelnen ins Leben gerufen werden, mußte es doch, sollte es seinem Zwecke gerecht werden, jeder auf Gewinn abzielender Spekulation fernbleiben.

Eine derartige Bühne ist kein Objekt des hochlukrativen geschäftlichen Erwerbes, sondern ein zum Besten der Allgemeinheit zu errichtendes Institut. Zwei Bedingungen mußten daher vor allem in Betracht kommen; die Tüchtigkeit der Leistungen und die geringe Höhe der Platzpreise. Die Bühne soll ihre ästhetischen Aufgaben erfüllen, aber auch

jedermann zugänglich sein, denn nur auf solche Art konnte ein wirklichen tsprechendes volkstümliches Theater geschaffen werden.

Die Bestimmungen der Statthaltereiverordnung für Niederösterreich vom 1. Juli 1882 forderten für jeden größeren Theaterbau eine nach allen Seiten freie, von den Nachbargrenzen mindestens 15 Meter entfernte Stellung. Ein Bauplatz, welcher eine solche freie Lage möglich macht, war jedoch im Bereiche der Inneren Stadt nicht vorhanden und konnte auch nicht durch Erwerbung einer zu demolierenden Häusergruppe beschafft werden, da sonst der Bauplatz allein mehr Kosten verursacht hätte, als durch das Theaterunternehmen zu verzinsen möglich gewesen wäre. Fellner hielt jedoch beständig Umschau, um für das geplante Volkstheater den geeigneten Platz zu finden, und glaubte einen solchen endlich im Weghubergarten gefunden zu haben. In der Tat eignete sich hiefür in ganz Wien kein Platz besser, als dieser an der Ecke der Bellaria- und Lastenstraße an der inneren Grenze des VII., von einer wohlhabenden Bevölkerung dicht bewohnten Bezirkes, unmittelbar neben der Inneren Stadt, nahe der Ringstraße, an einem Knotenpunkte lebhafter Verkehrsstraßen und Straßenbahnlinien gelegene, von Gartenanlagen umgebene Platz.

Fellner konnte nun darangehen, mit einer Anzahl von Freunden, unter welchen sich auch Ludwig Anzengruber befand, die Angelegenheit der Vereinsgründung ernstlich in Angriff zu nehmen. Anfänglich schien es noch recht schwer, die für das Unternehmen notwendigen Gelder aufzubringen, da einerseits die finanziellen Krisen der Jahre 1873 und 1882 noch nicht gänzlich überwunden waren, andererseits aber gerade jene Kreise des Wiener Bürgertums, welche sich für die Kunst im allgemeinen und für das Theater im besonderen interessieren, bei den Gründungen des Ringtheaters und des Wiener Stadttheaters ihr Geld verloren hatten.

Fellner jubelte daher, als die ihm befreundeten Gebrüder Thonet sich mit einer Zeichnung von 50.000 Gulden beteiligten und tatsächlich half diese beträchtliche Zeichnung der so angesehenen Wiener Bürgerfamilie dem rührigen Exekutivkomitee, das sich für die Aufbringung der notwendigen Mittel zusammengefunden hatte, über alle Schwierigkeiten nach und nach hinweg und die besten Kreise des Wiener Bürgertums zeichneten Anteilscheine, so daß nach einer Werbetätigkeit von ungefähr einem halben Jahre das notwendige Baukapital vollständig gesichert war.

Diesem Exekutivkomitee gehörten folgende Herren an: Ludwig Anzengruber, Schriftsteller; Josef Bächle, Fabrikant; Alexander M. Beschorner, Fabrikant; Ernst Ritter v. Boschan, Fabrikant; Dr. Eduard Collius, Professor; Matthias Elsinger, Fabrikant; Dr. Wilhelm F. Exner, k. k. Hofrat; Ferdinand Fellner, k. k. Baurat; Felix Fischer, Fabrikant; Hermann Gerhardus, k. k. Kommerzialrat; Dr. Raimund Grübl, Hof- und Gerichtsadvokat; Anton Harpke, k. k. Kommerzialrat; Hermann Helmer, Architekt; Eduard Kaiser, k. k. Oberbaurat; Louis Nötel, Hofburgschauspieler; Peter Freiherr v. Pirquet, Reichsratsabgeordneter; Moriz Pflaum, Bankier; Dr. Robert Steinhauser; Franz Thonet, Fabrikant; Dr. Anton Wacek, Ritter v. Orlić, k. k. Regierungsrat. Zu diesen Männern gesellten sich noch Josef Ritter v. Weilen, k. k. Hofrat und Professor, Präsident des Wiener Journalisten- und Schriftsteller-Vereines „Concordia", welchen diese Körperschaft über Ansuchen des Komitees als ständiges Mitglied in dasselbe entsendete.

Nachdem es Fellner gelungen war, auch die Schwierigkeiten zu überwinden, welche der Erwerbung des dem Stadterweiterungsfond gehörigen Teiles des Weghubergartens entgegenstanden, der bisher der Stadtgemeinde Wien zur Benützung für Gartenzwecke überlassen war, und nachdem die Gnade Seiner Majestät des Kaisers verfügt hatte, daß

derselbe dem Vereine für seine kunstfördernden Zwecke um einen außerordentlich billigen Preis überlassen wurde, konstituierte sich das Exekutivkomitee am 25. August 1887 als Vereinsausschuß unter dem Präsidenten Franz Thonet, dem ältesten der Gebrüder Thonet.

Nach dessen Tode trat der Industrielle Kommerzialrat Hermann Gerhardus an seine Stelle und als dieser starb, wurde am 26. September 1905 Oberbaurat Ferdinand Fellner zum Präsidenten gewählt, welche Ehrenstelle dieser ebenfalls bis zu seinem Tode behielt, worauf bekanntlich dann der gegenwärtige Präsident Konsul Felix Fischer, welcher sich schon bei der Gründung des deutschen Volkstheater-Vereines in hohen Maße verdient gemacht hatte, als die nunmehr hiezu berufendste Persönlichkeit, an diese verantwortungsvolle Stelle gelangte und Oberbaurat Hermann Helmer als Vizepräsident gewählt wurde.

Seit dem Bestande des deutschen Volkstheaters hat das Publikum Treue bewahrt und liebevoll dessen Darbietungen begleitet. Unterliefen hie und da auch Irrungen, so löschten nachsichtige Hände den Klecks weg. Es war der schwierige Fall gelungen, Kunst mit Interesse und Interessen zu betreiben. Und wenn der nie ruhende Wiener Witz auch das boshafte Wort von „anteilscheinheiligen Mäzenen“ erfunden hat, so war es nicht allzuböse gemeint, während des Weltkrieges haben die Schutzpatrone des deutschen Volkstheaters auf die angenehme Gewohnheit des Interessenbezuges mit voller Ruhe verzichtet, 20.000 Kronen aus dem Erträgnisse für Kriegsfürsorgezwecke gewidmet, und das Theater zu den bescheidensten Preisen offen gehalten, bis die Verhältnisse sich wieder besserten, welch letzteres mit erfreulicher Raschheit eingetreten ist.

III.

Im Herbste 1888 konnten Fellner und Helmer mit dem Theaterbau beginnen und im September 1889 fand auf der Bühne des deutschen Volkstheaters die feierliche Schlußsteinlegung statt.

Wenn man den Bau des deutschen Volkstheaters in allen seinen Teilen betrachtet, denkt man wohl kaum an die bescheidenen Mittel, mit welchen man hier ein so geschmackvolles, so vollkommen seinen Zweck entsprechendes Haus für die deutsche Volksmuse schuf; aber auch die Wiener Bauindustrie, welche hier ausschließlich tätig war, tat ihr Bestes hiezu.

Die Architekten Fellner und Helmer haben sich bei diesem Bau noch viel weiter von der alten italienischen Zellenschablone der Theater entfernt, als dies schon Fellner bei dem Wiener Stadttheater getan hatte. Es zeigt sich hierin eine konsequent fortschreitende Entwicklung zu einem idealen Ziele.

Das deutsche Volkstheater, Tafel 3, 4, 5, kann als der siegreiche Typus des modernen Theaterbaues gelten. Das nach den durch Richard Wagner und Gottfried Semper festgestellten Ideen von Bruckwald in Bayreuth geschaffene, gegen 1350 Sitzplätze umfassende Haus kann daneben als Festspielhaus in Geltung bleiben, für ein Schauspielhaus mit einem Fassungsraum von zirka 2000 Personen reicht diese Form jedoch nicht aus. Wollte man eine so große Personenanzahl auf einem einzigen Amphitheater unterbringen, so bekäme dieses so beträchtliche Dimensionen, daß die Flüsterstimme oder das Mienenspiel des Künstlers nimmermehr hätten den Besucher wirkungsvoll erreichen können. Die Bühne hätte, um auch von

den Seitenplätzen des gegen rückwärts zwischen den stark divergierenden Seiten übermäßig verbreiterten Saales genügend übersehen zu werden, nur eine geringe Tiefe erhalten können; und endlich will auch das Publikum, das nach vollbrachter Tagesarbeit sich abends im Theater zur Erholung zusammenfindet, unter sich in anregender und geselliger Beziehung bleiben, mitunter nicht nur sehen, sondern auch gesehen werden.

Der Saal des deutschen Volkstheaters hat eine Breite von 19 m und eine Tiefe von 25·2 m; hätte man denselben nach dem Vorbilde des Bayreuther Hauses ausführen wollen, so hätte er eine Breite von 26·5 m und eine Tiefe von 42 m, also für seine Zwecke ganz unmögliche Dimensionen erhalten müssen. Professor Littmann, welcher verlangt, daß jeder Theaterbesucher sich in einem „Theatron" fühlen möge, das heißt in einem Raum, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar nach dorthin, wohin ihm die Richtung streng angewiesen ist, hat das Prinz-Regenten-Theater in München ganz nach dem Bayreuther System erbaut und ist bei einem Fassungsraum von nur 1028 Personen auf Baukosten von 1,300.000 Mark und auf Saaldimensionen von 27 m auf 35 m gekommen, die also jene des deutschen Volkstheaters weitaus überschreiten. Bei dem Schillertheater in Charlottenburg, das einen Fassungsraum von 1450 Personen hat, reichte man mit dem Bayreuther System schon gar nicht mehr aus und man sah sich gezwungen, in Galeriehöhe ein zweites Amphitheater, also einen Rang, einzuschalten. Trotzdem übersteigen bei dem genannten, noch immer bescheidenen Fassungsraum die Saaldimensionen von 25·48 m auf 30 m jene des zirka 2000 Personen fassenden deutschen Volkstheaters noch um ein sehr Bedeutendes. Noch mehr zeigt das Weimarer Hoftheater, daß sich das System des Ein-Amphitheaters nicht verallgemeinern läßt, da mit dem-

selben für eine größere Personenanzahl nicht auszukommen ist, denn hier war Professor Lippmann schon gezwungen, nicht nur einen ersten, sondern auch einen zweiten Rang einzufügen.

Die reine Bayreuther Form erscheint also für ein Schauspielhaus höchstens nur dann zulässig, wenn dessen Fassungsraum 1000 Personen nicht wesentlich übersteigt, aber auch bei dieser beschränkten Personenanzahl wird man in einem vernünftig gebauten Rangtheater immer noch weit besser hören und sich in intimerer Beziehung zur Darstellung fühlen.

Das mit der Nibelungen-Trilogie im Jahre 1876 in Bayreuth eröffnete Bühnenfestspielhaus besitzt 31 konzentrisch angeordnete Sitzreihen, welche ziemlich steil ansteigen und sich von vorn gegen rückwärts um mehr als das zweiundeinhalbfache verlängern, indem der Saal am Proszenium 14 m und an der letzten Sitzreihe 36 m breit ist, so daß der Grundriß des Saales mit von der Bühne aus sehr stark divergierenden Linien begrenzt erscheint und Seitenlogen daher ganz ausgeschlossen sind. Der Zuseherraum reicht bis an die konvexe Fassade und ist an dieser durch die sogenannte Fürstengalerie abgeschlossen, über welcher sich in größerer Höhe noch ein zweiter Gang befindet.

Die konzentrischen Sitzreihen sind sämtlich von der Seite aus zugänglich, die längsten rückwärtigen Sitzreihen sind überdies noch von unten her durch Treppen nach Art der antiken Fances zugänglich. Sämtliche Besucher sehen, ohne durch ihren gegenseitigen Anblick gestört zu werden, geradeaus nach der Bühne, deren Proszenium-Architektur sich in steigender Erweiterung kulissenartig an beiden Saalseiten wiederholt. Zwischen dem Auditorium und der Bühne liegt in einem vertieften Raum, das den Zuschauern unsichtbare Orchester; während der unbeleuchtete Raum über demselben den „mystischen Abgrund“ bildet, welcher das szenische Bild gleichsam in „ideale Ferne“ rücken soll.

Aus dem bisher Erörterten ist zu ersehen, wie wenig das Bayreuther System sich für normale Schauspielhäuser eignet, da es bei einem größeren Fassungsraum eine ganz unverhältnismäßig große Horizontalausdehnung erfordert und auch die Bühnenübersicht von den seitlichen Sitzen aus bei einer größeren Bühnentiefe eine ganz ungenügende ist. An eine allgemeine Einführung dieses Systems ist auch aus dem Grunde nicht zu denken, weil das erholungsbedürftige Theaterpublikum sich nicht bloß allein auf die dramatische Darbietung konzentrieren, sondern sich auch gesellig zerstreuen will.

Auch verschiedene andere Neuerungsversuche sind gescheitert. Bei dem von Gottfried Semper geplanten monumentalen, aber trotz der großen Sympathie, welche König Ludwig II. von Bayern diesem Projekte zuwendete, nicht zur Ausführung gelangten, der Antike nachgebildeten Festspielhaus am Gasteig zu München, in welchem ein 51·4 m breites und 29·8 m tiefes Amphitheater mit einer tiefen Bühne vereinigt werden sollte, hätte bei Ausnützung der vollen Bühnentiefe mehr als der dritte Teil der Zuschauer den Vorgängen auf der Bühne nicht entsprechend folgen können. Ein Gleiches gilt auch von dem auf ähnlichem Prinzipe aufgebauten, ebenfalls wohlweislich nicht zur Ausführung gelangten Streitschen Reformtheater.

Im wesentlichen gipfelt die Reform Streits der ihm so gräulich erscheinenden „Hürdentheater mit dem überhohen Bühnenaufbau“ in drei Punkten, indem er sagt:

1. Das Proszenium unserer heutigen Zeit ist ein Nonsens und wenn das Publikum, davor sitzend, desselben sich nicht bewußt wird, so ist das eben wieder nur ein Beweis daß die Gewohnheit gedankenlos macht. Es muß also etwas Neues geschehen, und da der Vorhang nicht die Stelle der Trennungswand zwischen Proszenium und Bühne einnehmen kann, und wenn ein starres und unveränderliches Pro-

szenium mit trefflichen Notbehelfen das ebenfalls nicht kann, so kann es nur ein veränderliches oder bewegliches, aus festem Stoffe hergestelltes Proszenium sein.

Der 2. Punkt besteht wesentlich in der halbkreisförmigen Umgrenzung der Bühne, der künstlerischen Herstellung des scheinbaren Horizontes; derselbe gibt nicht nur Raum für die vollkommen freie Gestaltung der Szene — jeder Szene —, sondern mit ihm erst ist die Bauform des modernen Theaters überhaupt vollendet.

3. Die Gleichwertigkeit in der Ausgestaltung der beiden Elemente des Theaterbauwerkes, des Auditoriums und der Szene, welche ausschließt, daß das eine das andere dominiert, ist damit begründet. In diesem Theater, welches kein gruppierter Bau ist, hat das höhere Bühnenhaus als Dominante ausgerungen. Zuschauerraum und Bühne schließen in gleicher Höhe unter einem gemeinsamen Dache ab und die Charakteristik der beiden wird durch die verschiedene Betonung der Formelemente der Fassaden gebildet.

Das Reformtheater hat einen Fassungsraum von nur 1200 Personen. In der Einleitung wird von dem nach antikem Vorbilde geplanten Amphitheater gesagt: „Wie auf einem Riesenfächer nach Würde, Rang und Reichtum geordnet, mit Pracht und Schönheit geschmückt, sieht sich die Gesellschaft jederzeit als Ganzes, jeder einzelne hat die Organisation des Gemeinwesens, in dem er lebt und webt, sinnfällig vor Augen und das verleiht ihm jene Besonnenheit, welche das Bewußtsein der Öffentlichkeit und des Wertes seiner Existenz in der Gesellschaft hervorbringt. Alle Zuschauer sind gleichmäßig umgeben von den zweckmäßigsten Einrichtungen, an denen sie gleichen Anteil haben. Dies alles ist nicht bloß ein schöner Anblick, wie ihn keiner unserer dermaligen Theatersäle bieten kann, sondern bedeutet einen höheren ethischen Gewinn. Ein solches Theater ist ein wirk-

liches Volkstheater zum Unterschiede von jenen Schauburgen, welche zwar diesen Titel führen, jedoch aber das Volk in Käfigen verweilen lassen oder auf Hürden übereinander aufstapeln."

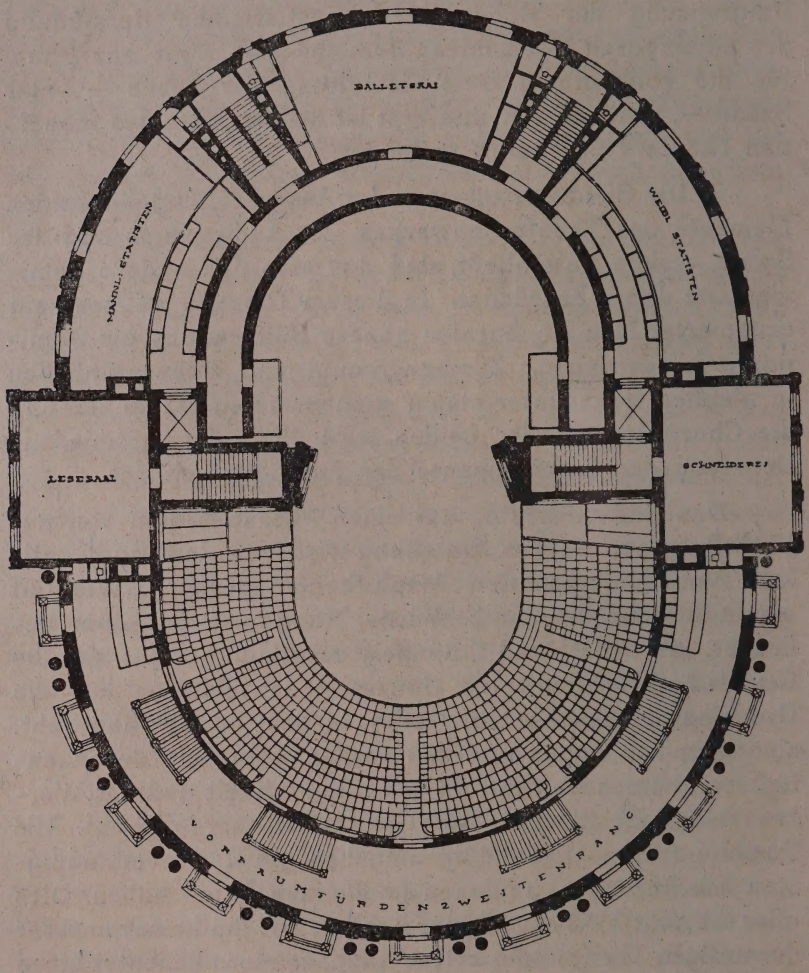


Fig. 1. Reformtheater.

Die wesentlichsten Neuerungen an diesem Reformtheater, Figur 1, sind die Neuform der Bühne und die Ausgestaltung des Zuschauerraumes, welch letztere darin besteht, daß nicht, wie in den neuen, dem Vorbilde des deutschen Volkstheaters folgenden Wiener Theatern, über dem Parkett zwei Ränge, sondern über dem Parkett, welches wie bei den älteren Theatern von Parterrelogen umgeben ist, nur ein Rang als großes, halbkreisförmiges, durchaus zwölf Sitzreihen tiefes Amphitheater ausgebildet ist, welches oberhalb der eine hohe Stufe bildenden Paterrelogen beginnt und bis an die Saalwand steil aufsteigt. Durch diese hohe Stufe ist daher die Übersicht vom Parkett auf das Amphitheater so wie von diesem auf das Parkett zum größten Teile ausgeschlossen.

Die Zugänge zu dem von den Parterrelogen ringsum abgeschlossenen Parkett sind weder direkt von der Fassade des Zuschauerhauses, noch seitlich in der Richtung der Sitzreihen möglich, sondern sind wie bei den altrömischen Theatern an dem Orchester so angeordnet, daß man von einem breiten Gange aus zu den seitlich angeordneten Sitzplätzen des Parketts gelangt, wodurch die sonst gesuchtesten und kostbarsten Plätze verloren gehen und überdies das Gefühl der Sicherheit für die von den Logen eingeschlossenen Parkettbesucher beeinträchtigt wird.

Zu den sieben unteren Sitzreihen des Amphitheaters gelangt man von einem im ersten Stockwerke des Gebäudes in der Höhe der dritten Sitzreihe gelegenen breiten Korridor, von dem radiale Zugänge gleich den antikem Fances bis zur siebenten Sitzreihe emporführen. Zu der höher gelegenen Sitzreihe gelangt man von einem im zweiten Stockwerk befindlichen Korridor von rückwärts über nach unten führende, ebenfalls radial angelegte Treppen. Die Galerietreppen sind in den breiten Korridoren längs der runden Mittelmauer so wie bei dem Kautsky-Rothschen

Asphaleiatheater angeordnet. Eine Direktions- und eine Staatsloge liegen in der Höhe der ersten Sitzreihe des Amphitheaters und unterhalb dieser beiden Logen befinden sich die einzigen Zugänge zum Parkett.

Es ist allgemein bekannt, daß die Parkettplätze sowie die Parterrelogen die gesuchtesten sind, da sie am bequemsten liegen und man von ihnen aus das Bühnenbild unter dem günstigsten Sehwinkel sehen kann; die Galerieplätze werden, auch wenn sie sich nicht unter einer drükkenden Decke befinden, immer erst in die zweite Kategorie ihrer Qualität nach zu stellen sein und das über den Parterrelogen gelegene, bis in die Höhe einer zweiten Galerie emporreichende, halbkreisförmige, durchgehends sieben Sitzreihen tiefe Amphitheater wird gewiß nicht der geträumte Riesenfächer sein, auf dem sich die Gesellschaft „nach Würde, Rang und Reichtum geordnet, mit Pracht und Schönheit geschmückt" als Ganzes sieht.

Die Vorbedingungen für das antike Theater sind so grundverschieden von jenen der modernen Theater, daß sie auf die letzteren gar keine Anwendung finden können. Die antiken Theater waren ursprünglich keine Zerstreuungs-, sondern Erbauungsorte, zu welchen das Volk von weither zuströmte, um den der Götterwelt und der nationalen Heldensage entnommenen Dramen zu lauschen, daher die Theater eine derart kolossale Ausdehnung erhielten, daß im vorhinein an eine Eindeckung derselben nicht gedacht werden konnte, zumal die lebhaften südlichen Völker bei den tagelangen dramatischen Darbietungen in geschlossenen Räumen hätten ohnehin gar nicht ausharren können. Bei dem riesigen Fassungsraum der antiken Theater, welche oft 30.000 und mehr unter freiem Himmel versammelter Menschen in sich schlossen, mußten die Schauspieler zu den derbsten Mitteln greifen, um überhaupt wahrnehmbar zu werden. Sie erschienen auf Stelzfüßen,

Koturen, hatten vergrößernde Masken und Larven mit einer schallverstärkenden Höhlung um den Mund.

Im Gegensatze zu dem antiken Theater, welches den Zweck hatte, unter freiem Himmel zeitgemäße nationale Aufführungen zu bringen, wo vor allem die breite, flache Szene mit dem festen Hintergrunde bedingt ist, erfordert das moderne Theater mit seiner perspektivischen Szenengestaltung und dem nicht bloß auf laute Deklamation gerichteten, sondern möglichst naturgetreuen Spiele eine schmale und tiefe Bühne; wird nun der Bühne die hier unentbehrliche Tiefe gegeben, so ist die antike Halbkreisform des Zuschauerraumes absolut unbrauchbar, da dann für mehr als die Hälfte der Plätze der volle Überblick über die Bühne verloren geht. Dies zeigt sich bei allen diesbezüglichen modernen Versuchen, und so auch bei dem Amphitheater des Streitschen Reformvorschlages.

Auch ist im übrigen die Saalausbildung des Streitschen Reformtheaters dem guten Hören höchst abträglich, da dieselbe einen übermäßig großen Raum und insbesondere eine ganz unzulässige Breite und Höhe des Saales bedingt. Bei dem geringen Fassungsraum von 1200 Personen ergibt sich schon ein Saal von 31·5 m Breite, 22·5 m Tiefe und 23 m Höhe. Zu dieser enormen Höhe hat offenbar auch das ganz zweckwidrige Bestreben geführt, den Saal durchaus so hoch wie das Bühnenhaus zu gestalten.

Die ganze Konzeption dieses Reformtheaters ist aber nicht nur zweckwidrig, sondern auch durchaus unkünstlerisch. Jeder Bau soll die Elemente, aus welchen er besteht, natürlich und charakteristisch zum Ausdrucke bringen und darf vor allem nicht innerlich Ungleichartigem eine gemeinsame äußerliche Form aufzwingen.

Bei jedem Theatergebäude sind der Saalbau und das Bühnenhaus die charakteristischen Hauptelemente, an

welche sich einerseits die für das Publikum notwendigen Vorräume und anderseits die für die Darsteller nötigen Nebenräume angliedern müssen, und die Kunst liegt eben darin, alle diese Teile in einem Gesamtbilde entsprechend zum Ausdrucke zu bringen.

Die künstliche Herstellung des scheinbaren Horizontes ist aber keine neue Erfindung des Streitschen Reformtheaters, sondern war auch schon ein Bestandteil des Roth-Kautskyschen Asphaleiatheaters und hat seither schon in vielen in- und ausländischen Theatern Anwendung gefunden. Eine unmotivierte Neuerung des Reformtheaters ist jedoch die Übertragung der Halbkreisform einer Dekoration auf den Bau des Bühnenhauses, um trotz Hinterbühne und Nebenbauten dem ganzen Gebäude eine elliptische Grundrißform aufzuzwingen, die wohl beim römischen Kolosseum, das in großartiger Einfachheit den Schauplatz gleichmäßig nach allen Seiten umschließt, nicht aber bei dem aus vielerlei verschiedenartigen Elementen bestehenden, mannigfaltig gegliederten, modernen Theaterbau gerechtfertigt erscheint.

Es wird wohl jedermann einleuchten, daß die Anforderungen, die bei einem Theaterbau in Bezug auf gutes Hören und gutes Sehen, Bequemlichkeit und Sicherheit, auf die den gesellschaftlichen Anforderungen entsprechende Plazierung des Publikums, auf Heizung, Lüftung, Bühneneinrichtung usw. an den Architekten gestellt werden, keine leichten sind, ja sie werden fast unerträglich, wenn trotz dieser enormen Anforderungen, wie es in den meisten Fällen vorkommt, nur die knappesten Mittel zur Verfügung gestellt werden.

Wie ganz anders steht der Baukünstler da, wenn es sich um ein Ideal, um ein akademisches Reformprojekt ohne festes unverrückbares Programm handelt, hier kann er die geistreichsten Ideen entwickeln, dem Fluge der Phantasie freien Lauf lassen und wenn man überdies der Sache noch

viel Zeit widmen kann, an keine Kosten oder sonstigen Rücksichten gebunden ist, so wäre es leichter möglich, etwas ganz Hervorragendes, etwas Epochales, ja sogar etwas wirklich Brauchbares hervorzubringen, daß dies in diesem Reform-Theater-Projekt gelungen ist, werden leider weder die Fachgenossen seines Verfassers, noch die Theaterpraktiker zugeben können.

Ähnliches gilt auch von dem theoretischen Entwurfe des Pariser Volksopernhauses von Davioud & Bourdais, bei welchem ebenfalls mehr als die Hälfte der Besucher die Bühne nicht entsprechend übersehen könnten, daher in demselben die Aktion hauptsächlich auf eine weit in das Parkett vorspringende Rampe verlegt werden sollte, was gewiß vor allem für die szenische Wirkung sowie für die im modernen Theater gewünschte Illusion abträglich wäre.

Professor Littmann, der eifrigste Vertreter des Bayreuther Systems, hat als feinfühlender Künstler und bei seinen reichen Erfahrungen im Theaterbau wohl selbst die Schwierigkeiten gefühlt, welche sich der Anwendung dieses Systems auf das moderne, für intime Wirkung berechnete Schauspielhaus entgegenstellen und strebte daher im Künstlertheater in München eine völlig neuartige Bühnenanlage an. Sie hat bei einer Proszeniumsöffnung von 10 m Breite und 8·75 m Höhe nur eine Tiefe von 8·70 m und gliedert sich in drei Felder, in eine Vorder-, in eine Mittel- und eine Hinterbühne. Die Szene spielt sich gewöhnlich auf der Mittelbühne in einer Tiefe von 5·75 m ab; sie ist in einer Tiefe von 2·25 m seitlich durch einen stabilen Rahmen mit Fenstern abgeschlossen. Wird die Hinterbühne mitbenützt, so befindet sich in deren Hintergrunde zumeist ein Wandelpanorama, welches von unten grell beleuchtet werden kann.

Professor Littmann hat absichtlich von der herkömmlichen tiefen, perspektivisch wirkendenden Bühne Abstand genommen, nicht nur weil bei dem nach rückwärts sehr

stark divergierenden Saal des Bayreuther Systems man von den Seitensitzen des Amphitheaters ohnehin keine vollständige Übersicht auf eine tiefe Bühne gewinnen kann, sondern auch darum, weil er in der Reliefwirkung allein die glücklichste Lösung des Bühnenbildes erblickt. Er verdammt die bisher gewohnte, die Wirklichkeit vortäuschende, bis in das letzte Detail naturalistische Bühnenausstattung und zieht mit der größten Entschiedenheit gegen alle krasseren Ausstattungseffekte ins Feld.

Jeder wahre Verehrer der hohen dramatischen Kunst muß in dieser Beziehung wohl der Bekämpfung solcher Übertreibungen zustimmen, denn tatsächlich werden seit Jahrzehnten schon die klassischen Werke und insbesondere Shakespeare-Dramen zu Ausstattungsstücken herabgewürdigt und die Zuschauer durch verblüffende Effekte wie durch nebensächliche Nichtigkeiten vom tiefen Eindruck des gesprochenen Wortes abgelenkt. Die flache Reliefbühne des Münchner Künstlertheaters, so schön sie auch gedacht sein mag, wird aber doch immer nur eine interessante Spezialität bleiben, ohne in weiteren Kreisen Eingang und Nachahmung zu finden.

Freudig müssen alle Versuche begrüßt werden, welche bestrebt sind, mit eingerosteten Bühnenüberlieferungen zu brechen und großen Dank verdient insbesondere Professor Littmann für alle seine diesbezüglichen Bestrebungen, aber der größte Erfolg liegt auch hier wieder in der zeitgemäßen Um- und Weiterbildung des traditionell Gegebenen unter empfänglicher Aufnahme aller assimilierungsfähigen neuen Elemente.

Wie in allen Dingen, mildern sich auch hier die Gegensätze: die Rangtheater eliminieren die Parterrelogen und vermindern die Ränge, indem sie dieselben der Bühne gegenüber zu Amphitheatern erweitern, und die Amphitheater, die vom Bayreuther System ausgehen, müssen, sobald sie

eine größere Personenanzahl fassen sollen, mindestens ein zweites Amphitheater, also wieder einen ersten oder auch einen zweiten Rang einschalten.

Im einzelnen, so in Bezug auf die Tieferlegung des Orchesters, hat die Bayreuther Form auch Einfluß auf viele andere Theater gewonnen. Das vertiefte Orchester, wenn es auch bei Theatern mit Seitenlogen an Bedeutung verliert, kann übrigens bei jedem Theater eingeführt werden und da die Meinungen über die Höhenlage des Orchesters geteilt sind, hat man auch Einrichtungen getroffen, um dasselbe beliebig heben oder senken zu können. So ist in dem von Fellner und Helmer erbauten Hoftheater in Wiesbaden sowie in dem Stadttheater von Köln das große Orchester auf Druckstempeln ruhend hergestellt, so daß man es nach Belieben heben oder senken kann, um die Tonwirkung mehr zu erhöhen oder mehr zu verschmelzen.

Während die Professoren Dülfer und Littmann für das vertiefte, unsichtbare Orchester eintreten, findet Regierungsbaumeister Moritz die Sichtbarkeit des Orchesters, sofern die Musiker nicht in das Bühnenbild hineinragen, durchaus nicht störend, ja die Bewegungen des dirigierenden Kapellmeisters erläuternd und interessant. Als Fellner und Helmer das Grazer Stadttheater zu erbauen hatten, wurden acht der hervorragendsten Musikdirigenten Österreichs und Deutschlands um ihre diesbezügliche Meinung befragt: vier waren für das vertiefte und vier für das sichtbare Orchester. Die beiden Meister haben in Brünn ein sichtbares und in Prag ein vertieftes Orchester ausgeführt. Fast gleichzeitig wurde Fellner nach Brünn berufen, um das sichtbare Orchester in ein vertieftes umzugestalten, und nach Prag, um das vertiefte in ein sichtbares zu verwandeln. Fellner blieb bei guter Laune und gab den weisen Rat, die beiden Orchester zu belassen wie sie sind, und einfach die Kapellmeister umzutauschen. Fellner

für seine Person hielt aber das vertiefte Orchester für das richtigere, weil bei diesem nicht nur eine Tonverschmelzung der einzelnen Instrumente erzielt wird, sondern auch darum, weil im verdunkelten Hause die vor den grell beleuchteten Notenpulten emsig, mitunter schwer arbeitenden Musiker mit ihren angestrengten Gebärden oft einen höchst störenden Einfluß erzeugen, wenn sie nicht tunlichst verdeckt sind.

In der Erkenntnis, daß durch die ganze moderne Welt ein demokratischer Zug geht, dem sich auch das Theater nicht entziehen kann, nahm Fellner schon bei der Abfassung des für die Ausführung des deutschen Volkstheaters aufzustellenden Bauprogrammes in dem Sinne Einfluß, daß nicht wie bis dahin in erster Linie die besitzenden Klassen zu berücksichtigen seien, sondern daß in weitgehendster Weise auch für die große Masse des gesamten Publikums vorzusorgen sei. Damals erwogen Fellner sowohl als Helmer den Gedanken, ob dieses Ziel nicht am besten durch ein Theater in Form des in Bayreuth geschaffenen Hauses zu erreichen wäre, ist doch mit diesem Einamphitheater-System eine prinzipielle Gleichwertigkeit aller geschaffen und lagen doch in diesem Sinne wertvolle Projekte von den hervorragenden Meistern Carl Friedrich Schinkel für den Umbau des alten Berliner Nationaltheaters und von Gottfried Semper für das Festspielhaus in München vor; und überdies hatte auch Otto March im Wormser Volksschauspielhaus annähernd dieselbe Idee angestrebt. Die beiden Meister entwarfen denn auch einige Skizzen in diesem Sinne; doch so sehr es ihnen am Herzen lag, in dem Theater, das den Namen „Deutsches Volkstheater" an der Stirne tragen sollte, für das gesamte Publikum gleichmäßig vorzusorgen, so mußten sie doch die Idee fallen lassen, dies nach dem Vorbilde des Bayreuther Hauses durchzuführen. Über die Gründe dieses Entschlusses sprach sich Fellner in einem Vortrage wörtlich folgendermaßen aus:

1. Wenn man 1900 bis 2000 Personen auf einem einzigen Planum unterbringen wollte, so hätte das Haus so beträchtliche horizontale Dimensionen erhalten müssen, daß die Flüsterstimme des Schauspielers nimmermehr das Ohr und das charakteristische Mienenspiel des Künstlers nimmermehr das Auge der Besucher hätte erreichen können.

2. Die Bühne hätte, um von allen Plätzen des Hauses aus übersehen zu werden, eine so geringe Tiefe erhalten müssen, daß die bis nun verlangten szenischen Darstellungen auf ihr nicht möglich gewesen wären.

3. Das Publikum, das von der alltäglichen Beschäftigung in das Theater hastet, wo ihm alle möglichen Darbietungen, auch leichteren Genres, vorgesetzt werden, hat nicht die weihevolle Stimmung, die sich mit den Vorgängen auf der Bühne allein begnügt und auf die Wechselwirkung im Publikum verzichtet.

4. Das Theaterpublikum, obwohl gegen früher stark demokratisiert, ist in dieser Hinsicht doch noch nicht so weit vorgeschritten, daß alle seine Teile auf die Rang- oder finanziellen Unterschiede völlig verzichten würden.

Auch die Meister des deutschen Volkstheaters strebten bewußt ein Kompromiß an: statt des Vier- oder Fünf-Rängetheaters wurde ein Zwei-Rängetheater gebaut; die Parterrelogen wurden eliminiert, die Massen des Publikums wurden, außer im Parkett, auf großen Amphitheatern gegenüber der Bühne untergebracht und die Logen in jene Amphitheaterverlängerungen zu beiden Seiten der Szene verlegt, wo mehrere Sitzreihen ohnehin ausgeschlossen gewesen wären.

IV.

In einem die Tätigkeit Fellners im übrigen höchst anerkennenden Nekrologe, welcher seinerzeit in der Deutschen Bauzeitung erschienen ist, heißt es wörtlich:

„Das Theater vom kleinsten Hause, etwa dem in Karlsbad oder Reichenberg, bis zur größten Anlage, etwa dem deutschen Volkstheater in Wien, dem königlichen Hoftheater in Wiesbaden, dem Schauspielhaus in Hamburg, wurde zu ihrem (Fellner und Helmer) virtuos bearbeiteten Sondergebiet, ohne aber daß es den Architekten gelungen wäre, dem Organismus neue Formen zu geben, wie es durch Gottfried Semper, Heinrich Seeling, Max Littmann und Bernhard Sehring geschah. Es handelt sich stets immer nur um verwandte Grundrißbildungen, die freilich im Einzelnen bis auf das äußerste durchgearbeitet sind, und um einen Aufbau, der anfangs die Formen der italienischen Hochrenaissance hatte, dann aber nach und nach immer mehr zum italienisch-französischen Barock unter weitgehender Mitwirkung der plastischen Kunst überging. Eine einzige Ausnahme macht hievon das 1892 entstandene Theater Unter den Linden, das heutige Metropol-Theater in Berlin, freilich kein Theater im strengsten Sinne des Wortes, aber ein Werk von großem Wurf, schönster Raumwirkung und meisterhafter Behandlung des formalen Teiles. Gewiß, eine Entwicklung ist da, etwa vom Stadttheater in Augsburg (1876) bis zum deutschen Schauspielhaus in Hamburg (1900) über das deutsche Volkstheater in Wien (1889) und das deutsche Landestheater in Prag (1886) hinweg, aber keine Entwicklung, welche das Theater in seinem Wesen betroffen hätte. Und das hätte man doch bei einer solchen Tätigkeit im Theaterbau erwarten können und ist in Deutschland,

auf das der durch stolze Tätigkeit etwas selbstbewußt gewordene Fellner nicht ohne ein gewisses Gefühl der Verdrossenheit blickte, erreicht worden. Gleichwohl hat sich Fellner auf dem Gebiet des europäischen Theaterbauwesens autoritative Geltung zu verschaffen gewußt."

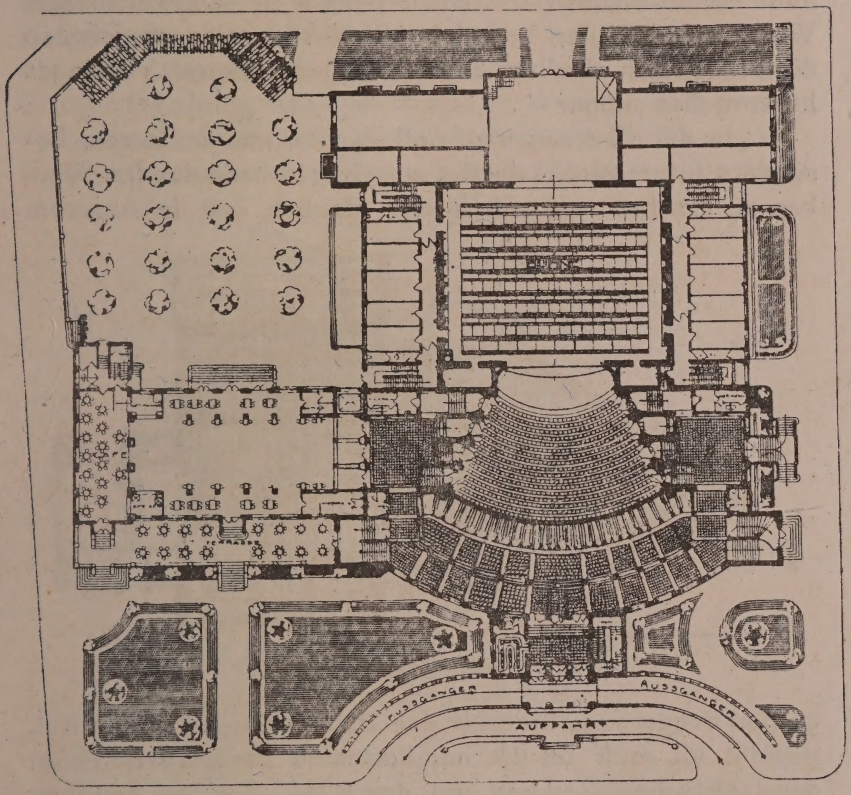


Fig. 2. Prinz-Regententheater.

Darauf wäre zu erwidern, daß dem liebenswürdigen Charakter Fellners wohl keine Eigenschaft ferner gelegen ist als Verdrossenheit oder gar eine Verdrossenheit über die sein Selbstbewußtsein verletzenden Erfolge anderer,

indem er fremde Erfolge stets freudig anerkannte. So besprach er auch in seinem im Jahre 1909 in der Zentralvereinigung der Architekten gehaltenen Vortrag die hervorragenden Arbeiten von Professor Littmann, Professor Dülfer, Baurat Seeling und Regierungsbaumeister Moritz nicht nur in objektivster, sondern auch in wohlwollendster Weise, wie aus den nachstehend wörtlich wiedergegebenen diesbezüglichen Stellen dieses ausgezeichneten Vortrages hervorgehen möge:

„In der Überzeugung, daß es Sie, meine Herren, besonders interessieren dürfte, aus einigen bedeutenden Werken zu ersehen, wie sich in der gleichen Zeit in unserem

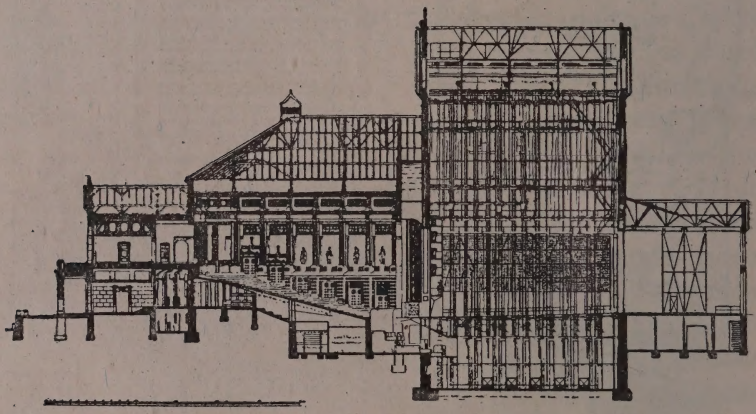


Fig. 3. Prinz-Regententheater.

großen Brudernachbarstaate der Theaterbau entwickelt hat, wandte ich mich an die namhaftesten Theaterarchitekten des Deutschen Reiches mit der Bitte, für den heutigen Abend Pläne einzusenden. Die verehrten Kollegen Professor Littmann aus München, Professor Dülfer aus Dresden, Baurat Seeling aus Berlin, jetzt Baudirektor in Charlottenburg, und Regierungsbaumeister Moritz aus Köln waren so liebenswürdig, Werke ihrer Hand mir zur Verfügung zu

stellen. Für diese eminente Bereicherung meines Vortrages spreche ich hiemit diesen hervorragenden Kollegen meinen besten Dank aus. Ich unterließ es, die gleiche Bitte an unsere Wiener Kollegen zu richten, welche ebenfalls Theaterbauten geschaffen haben, weil ich hoffe, daß sie die Liebenswürdigkeit haben werden, ihre Werke uns gelegentlich hier selbst vorzuführen.

Wir werden uns zunächst dem Schillertheater in Charlottenburg und dem Künstlertheater in München zuwenden, zweier der vielen Theaterwerke Professor Littmanns, eines Künstlers, der mit großer Energie und reichem

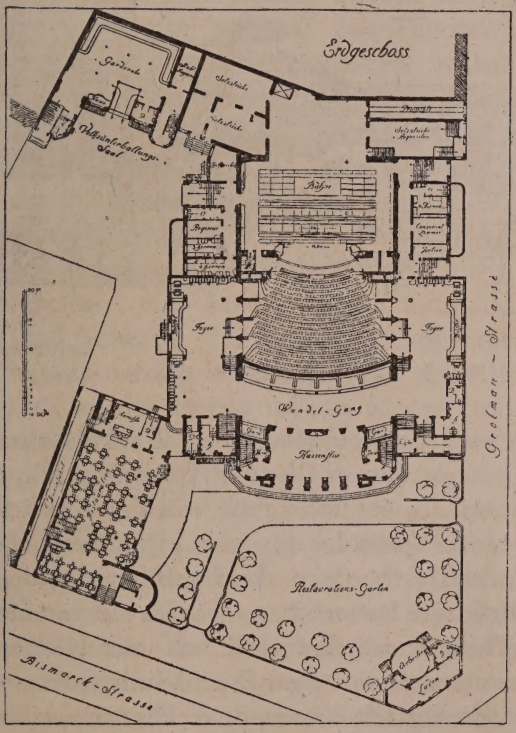


Fig. 4. Schillertheater in Charlottenburg.

Wissen dem Theaterbau sich gewidmet hat. Ein warmer Vertreter des Bayreuther Systems, nennt er dieses den Typus des zukünftigen deutschen Schauspielhauses. Littmanns erstes, vollkommen in diesem Sinne geschaffenes Werk war das prächtige Prinz-Regententheater in München, Figur 2 und 3 mit einem Fassungsraum von 1106 Personen, von welchen alle, mit Ausnahme einiger Logenbesucher, im Fond des Saales auf einem einzigen Amphitheater untergebracht sind, wobei die Saalabmessung 27 m auf 35 m beträgt.

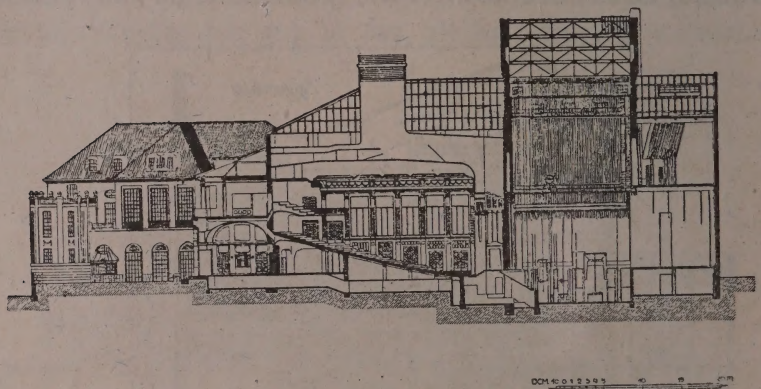


Fig. 5. Schillertheater in Charlottenburg.

Als erstes der eingesandten Werke sehen Sie hier das Schillertheater in Charlottenburg, Figur 4 und 5. Die Institution als solche, welche von der Stadt Charlottenburg nach dem Vorbilde des vor 13 Jahren in Berlin geschaffenen Schillertheaters durchgeführt wurde, verdiente eine ausführlichere Besprechung, als ich sie mir hier erlauben darf. Das Theater ist finanziell auf ein billiges vierzehntägiges Abonnement mit dem Durchschnittspreis von 1 Mark begründet. Es enthält neben dem Theatersaal auch einen Volksbildungssaal, in dem man sogenannte Dichter- und Ton-

dichterabende für ein Eintrittsgeld von 30 Pfennigen veranstaltet, um dadurch eine Organisation des Theaterbesuches durch die heranwachsende Jugend zu erzielen. Hier finden endlich auch volkstümliche Ausstellungen von Bildern und Plastiken statt, bei denen mit diesem Amt betraute Künstler jedem Fragenden belehrende Auskunft erteilen. Sie werden mir zugeben, geehrte Kollegen, daß dies eine wohldurchdachte, für jede Stadt äußerst vorteilhafte Institution bedeutet. Was das Theater betrifft, so vertritt in Wien die „Freie Bühne" ähnliche Bestrebungen.

Das ganze Objekt in Charlottenburg zerfällt in das Theatergebäude, den Volksbildungssaal und die Restauration. Ich beschränke mich hier nur auf das Theater selbst, das einen Fassungsraum von 1450 Personen besitzt. Um den Saal nicht allzu gewaltig dimensionieren zu müssen, hat sich der Verfasser genötigt gesehen, außer dem großen Amphitheater für 1194 Sitze noch eine Galerie mit 256 Sitzen gegenüber der Bühne anzuordnen, bei einer Saalabmessung von 25·48 m auf 30 m von der Bühnenmauer ab gemessen und einer verglichenen Höhe von 11 m. Durch Vorhänge kann diese Galerie und das darunter befindliche Parkett abgetrennt und dadurch der Fassungsraum auf 959 Sitze verringert werden. — Die Bühne hat bei einer Proszeniumbreite von 11·6 m eine Breite von 26 m und eine Tiefe von 15 m mit einer Hinterbühne von weiteren 10·5 m. Der Bühne sind außer den obligaten Nebenräumen reichliche Dekorationsdepots, verschiedene Werkstätten und ein Malersaal angegliedert. Der Eindruck des in seinem Unterteil in grauer Holztäfelung gehaltenen und darüber hellgrau getönten Saales ist ein sehr günstiger, jedoch nicht ganz intimer. Die Kommunikationen und Stiegenabgänge sind als vorteilhaft und weitläufig zu bezeichnen. Da in diesem Theater auch Opern gegeben werden, ist zwischen dem breiten Proszenium ein vertieftes Orchester angeordnet, welches bei

Schauspielen durch zwei Sitzreihen oder sonst durch eine Vorbühne überdeckt wird, die durch Stufen ideell mit dem Auditorium verbunden ist. Durch diese Anordnung wird, wie der Verfasser hervorhebt, den Anforderungen einer Shakespeare-Bühne entsprochen; dieser Raum kann auch für Vorspiele verwendet werden und gestattet endlich dem Schauspieler bei geschlossenem Vorhang durch eine seitliche Türe herauszutreten. Dieses Spiel im Proszenium widerspricht allerdings den Anschauungen der meisten Theaterleute, die den Schauspieler nur im Rahmen des Bühnenbildes sehen wollen. Das vorliegende Projekt, welches nach allen Richtungen den Geist des Künstlers atmet, zeigt übrigens, daß das Theater im Stile Bayreuths sich nicht für eine tiefe Bühne eignet, da die seitlich Sitzenden nicht die ganze Bühne übersehen können.

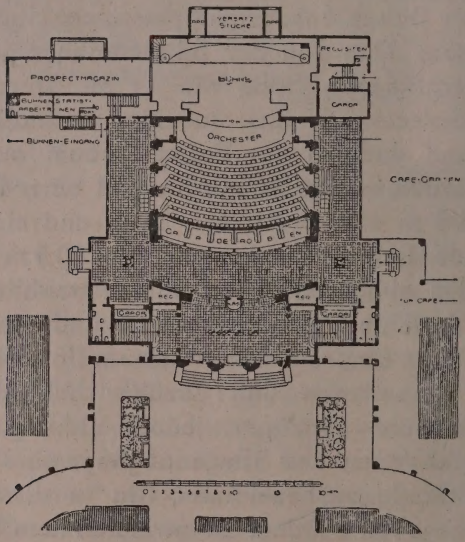


Fig. 6. Künstlertheater in München.

Im Künstlertheater in München, Figur 6 und 7, auf dem Ausstellungsterritorium ist der Saal als großes Amphitheater in 22 Reihen für 619 Personen und daranschließenden 5 Logen mit 23 Plätzen, daher zusammen für 642 Besucher ausgebildet. Seine Abmessungen sind 17·5 m auf 22 m mit einer verglichenen Höhe von 8·5 m. Er ist ganz in Holz

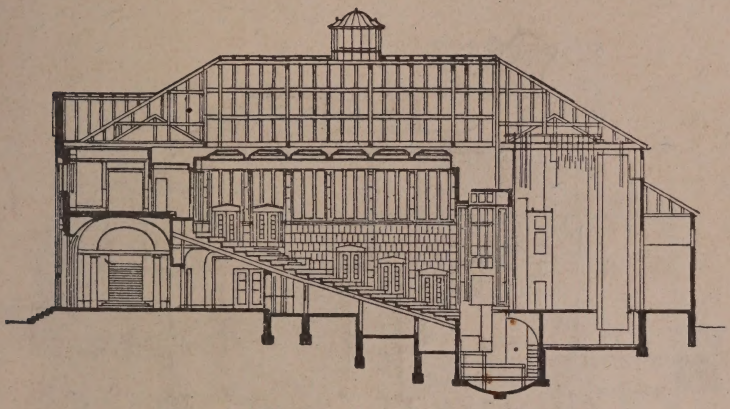


Fig. 7. Künstlertheater in München.

getäfelt, im Unterteil grau gebeizte Eiche, die oberen Teile und der Plafond in getöntem Fichtenholz. Vor der Bühne entwickelt sich wieder ein breites Proszenium, zwischen dem eine dem Schillertheater ähnliche Orchesterausbildung, die aber auch weit unter die Bühne reicht, eingefügt ist; farbig wirken im Raum ein blauer Seidenvorhang und grünüberzogene Stühle.

Eine vollkommene Neuerung strebte hier Professor Littmann mit der Bühne an. Sie hat bei einer Prosceniumöffnung von 10 m Breite und 8·75 m Höhe nur eine Tiefe von 8·7 m. Die Ausstellungskommission gestattete keinen hohen Bühnenaufbau; es mußte daher auf eine Oberbühne verzichtet werden und die sieben vorhandenen Prospekte sind auf Rollenbalken seitlich abzuschieben. Der Verfasser

bezeichnet die Bühne nur als Rahmen des Dramas; er verzichtet auf eine naturgetreue Darstellung der Örtlichkeit und will diese vielmehr nur durch eine vereinfachte stilisierte Dekoration andeuten. Die Bühne gliedert sich in drei Felder, in eine Vorder-, Mittel- und Hinterbühne. Die Szene spielt sich gewöhnlich auf der Mittelbühne in einer Tiefe

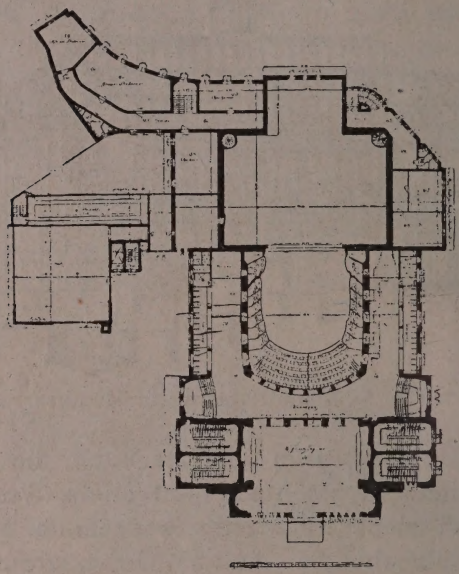


Fig. 8. Stadttheater in Dortmund.

von 5·75 m ab. Der Erbauer dieses Theaters hat absichtlich von der herkömmlichen tiefen Bühne Umgang genommen, weil er in der Reliefwirkung allein die glückliche Lösung des Bühnenbildes erblickt. Er verdammt die bisher gewöhnte, die Wirklichkeit nachahmende naturalistische Bühnenausstattung und zieht mit größter Entschiedenheit gegen den übertriebenen Ausstattungsschwindel ins Feld. Ich kann Professor Littmann in letzter Beziehung nur vollkommen

beipflichten, denn in neuester Zeit werden klassische Werke nur allzuhäufig zu Ausstattungskomödien herabgewürdigt und der Beschauer durch den Kitzel des Auges oft mehr als zulässig vom gesprochenen Wort abgezogen.

Professor Martin Dülfer hat uns die Pläne seines Stadttheaters in Dortmund, Figur 8 und 9, eingesandt.

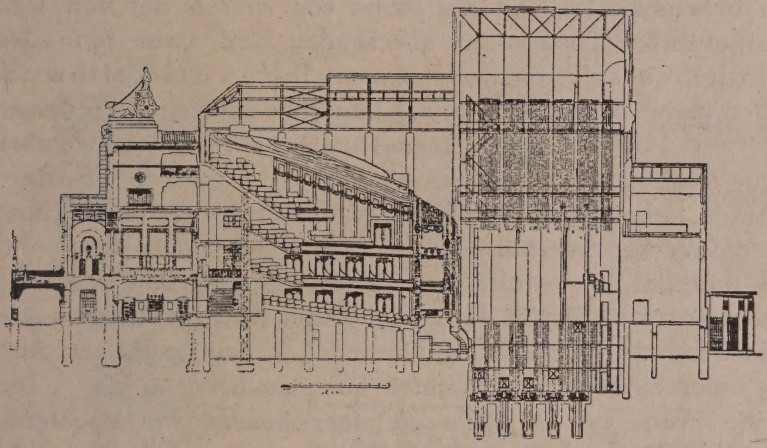


Fig. 9. Stadttheater in Dortmund.

Das Haus ist in modernisierter antiker Form gehalten, in Haustein mit reichen Skulpturen ausgeführt und macht in seiner Außenerscheinung mit den teils durch die Platzform, teils sonst originell gegliederten Nebenbauten einen von allen Theatern abweichenden monumentalen Eindruck. Der 18 m auf 25·5 m dimensionierte Saal ist mit zwei rund um den Raum laufenden Rängen und einem im Fond ausgebildeten dritten Amphitheater versehen. Er hat die für ein nur 1200 Personen fassendes Theater recht bedeutende verglichene Höhe von 16 m. Die Decke fällt um mehr als 8 m von der Galerie nach der Bühne zu ab, vielleicht etwas mehr als wünschenswert. Um den Saal, der in heiteren

Farben gehalten ist, reihen sich weite Vestibule, Foyers und Stiegenanlagen. Die Bühne ist breit und tief, hat eine Hinter- und eine Nebenbühne und ist mit Nebenräumen reichlich versehen. Die Saallösung entspricht nicht dem jetzt allgemein angestrebten Prinzip, alle Beschauer in möglichst geringer Höhe über der Szene unterzubringen.

Regierungsbaumeister Karl Moritz aus Köln war so liebenswürdig, uns die Pläne von vieren der von ihm ausgeführten Theater zu übersenden, und zwar jene der Stadttheater von Köln, Barmen, Düren und Kattowitz. Über meine Anfrage, welche Hauptmomente dem Verfasser bei der Projektierung seiner Theaterbauten vorschwebten, sagt Regierungsbaumeister Moritz: Bei meinen Theaterbauten haben mich hauptsächlich drei Probleme beschäftigt: 1. die Verkehrsverhältnisse im Zuschauerraume klar und übersichtlich zu gestalten; 2. den äußeren Aufbau des Theaters charakteristisch so zu gestalten, daß die Haupträume des Gebäudes zur Geltung kommen; 3. den Zuschauerraum zu einer einheitlichen Raumwirkung zu bringen. Ad 1. Die erste Frage hat in Köln zu einer Lösung mit segmentförmiger Kassenhalle und gleichartigem Foyer geführt. In Barmen und Düren sind ovale Grundformen für beide Zwecke gewählt. In Kattowitz ist der Hauptumgangskorridor zu einem Foyer ausgestaltet. In allen Fällen ist der halbrunde oder segmentförmige Abschluß des Zuschauerraumes als Grundelement für die Verkehrsführung des Publikums behandelt worden. Ad 2. Bei den vier von mir ausgeführten Theatern sind die Grundformen des Zuschauerraumes nach außenhin zur Geltung gebracht und die Bühne scharf gegen das Zuschauerhaus abgesetzt. Weiters sind aber auch die Haupttreppenhäuser nach außenhin kenntlich gemacht. Ad 3. In dem Kölner Zuschauerraum ist eine größere Raumentwicklung dadurch angestrebt, daß die Decke sich auf vier Säulengruppen mit zwischengespannten Bogen aufsetzt.

In Barmen wird eine ähnliche Wirkung noch dadurch verstärkt, daß die Logen des ersten und zweiten Ranges vertikal zusammengezogen sind. In Kattowitz ist die Galerie in einen großen Kreisraum eingebaut.

Das Kölner Theater, Figur 10 und 11, ist ein bedeutendes Bauwerk der Neuzeit. Die Stadt Köln stellte ein Grundstück von zirka 8000 m² in bester Lage am Ring, für

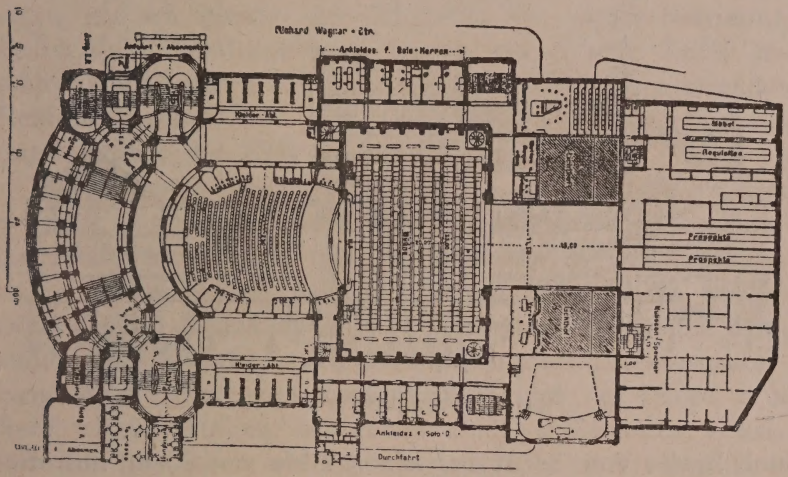


Fig. 10. Stadttheater in Köln.

das Theater 2.850.000 und für die ganze Anlage zirka 4.000.000 Mark zur Verfügung, den Grundwert von 500.000 Mark nicht eingerechnet. Der in Haustein ausgeführte, architektonisch schön gegliederte Bau, der in der Hauptfront in seinem Segment der Saalausbildung folgt, leidet, ähnlich wie unser Opernhaus daran, daß es bis hart an die Straßenbauflucht gerückt ist. Das Gebäude zeigt eine große Vestibule- und Foyeranlage und weite, glücklich und übersichtlich gelöste Stiegenanlagen mit breiten Kleiderablagen. Der 1800 Personen fassende Saal hat eine Breite von 21 m und

eine Tiefe von 24·5 m, die sich in der obersten Etage auf 31 m verlängert. Er besitzt ein Parkett, das 3·6 m über dem Straßenniveau liegt, was bei uns nicht zulässig wäre, und hat drei Galerien; ein an die letzte Galerie angeschobenes Amphitheater ersetzt eine vierte Galerie. Der Saal ist mit einem 4·5 m zur Bühne abfallenden Plafond verglichen 17 m hoch. Die Bühne hat eine Proszeniumsöffnung von 12·5 m,

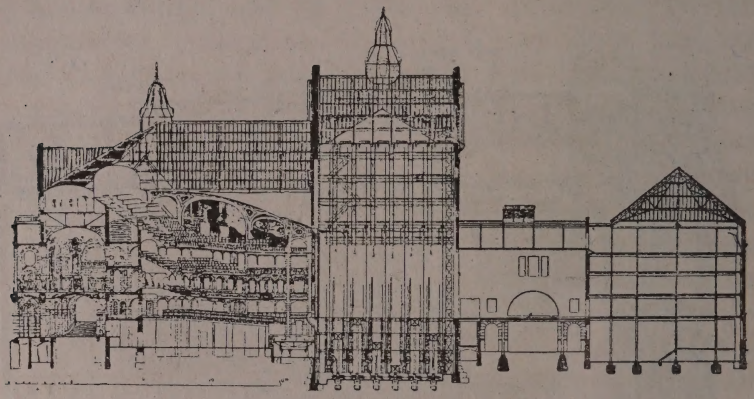


Fig. 11. Stadttheater in Köln.

eine Breite von 33 m bei einer Tiefe von 20 m mit anschließender 18 m tiefer Hinterbühne. Die Heizung und Ventilation ist für die Sommerszeit mit einer künstlichen Kühlanlage versehen und weicht von jener der meisten Theater ab, indem hier die Heiz- und Kühlkammern über den seitlichen Nebentrakten des Saales liegen und die Luft vom Plafond zugeführt und unter den Sitzen abgezogen wird, ein Prinzip, welches unter anderen auch schon bei dem im Jahre 1867 erbauten Théâtre lyrique in Paris Anwendung fand. Das große, sichtbare Orchester für 75 Mann ist, auf Druckstempeln ruhend, beliebig zu heben und zu senken. Die Innenausstattung des Objektes, zu welcher erstklassige Plastiker und Maler ihr Können beisteuerten, ist durchwegs

eine gediegene. So großartig und glücklich in seiner Gesamtanlage dieses Objekt auch erscheint, so ist doch nach meiner Meinung die Saalausbildung zu hoch und zu weitläufig für ein Schauspielhaus. Saal und Bühnendisposition sind so groß, daß wohl niemals das gesprochene Wort, insbesondere bei einem feinen Lustspiele, zur richtigen Wirkung kommen kann. Für musikalische Aufführungen jedoch wird sich diese Anlage gewiß gut eignen und sie ist auch jetzt, wie ich glaube, ausschließlich für solche bestimmt. Außer dem Theatergebäude ist ein mit diesem durch geschlossene Übergänge verbundenes, zirka 265 m^2 messendes Restaurationsgebäude vorhanden, dem ein Restaurationsgarten von zirka 2200 m^2 angegliedert ist.

Die Theater in Barmen, Düren und Kattowitz, von welchen, nach dem vorliegenden, nicht kompletten Planmateriale zu urteilen, das erstgenannte zu den mittleren und die zwei letzten zu den kleinen Theatern zu zählen sein dürften, zeigen durchwegs sehr charakteristische Fassaden. Der Künstler trachtet auch in der Innenausgestaltung die Struktur des Saalaufbaues und der Decke zum Ausdruck zu bringen, ein gewiß sehr verlockendes künstlerisches Bestreben, welches aber mitunter nachteilige Konsequenzen für die Zuschauer in betreff des ungehinderten Sehens nach sich zieht. Die Säle, von welchen jener von Barmen vier Ränge aufweist, scheinen durchwegs sehr hoch ausgestaltet.

Baurat Seeling, welcher in Deutschland eine große Anzahl von Theatern erbaut hat, sandte die Pläne seiner Stadttheater von Nürnberg, Kiel und Freiburg i. Br. Der großzügige Bürgermeister der Stadt Nürnberg beabsichtigte gleichzeitig ein Theater und eine Festhalle zu errichten, wie die vorliegenden Pläne zeigen. Vorläufig wurde nur das Theater, Figur 12 und 13, zur Ausführung gebracht. Dieser mit einem Aufwand von 4,000.000 Mark errichtete

Monumentalbau reiht sich den prächtigsten Schöpfungen der Neuzeit an. Seine in mächtigen Formen der Renaissance entwickelten Fassaden mit dem groß angelegten Mittel- und dem dominierenden Bühnenkuppelbau bieten ein schönes einheitliches Bild. Alle Fassaden sind in Sandstein mit reichem ornamentalen und figuralen Schmuck ausgeführt. Neben dem prächtigen Vestibül sind beiderseits die Stiegen der

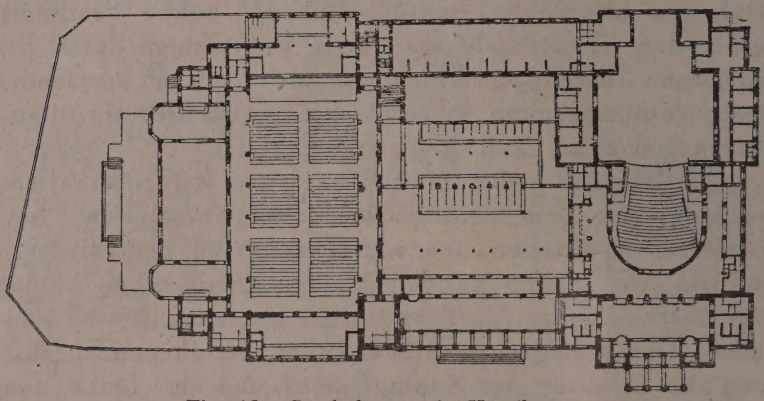


Fig. 12. Stadttheater in Nürnberg.

Galerien angeordnet, während jene für den ersten Rang sich vom Parkettgang aus entwickeln. Der Saal selbst hat einen Fassungsraum von 1421 Sitzplätzen, welche in einem Parkett, in drei Rängen und einem an den letzten Rang anschließenden Amphitheater untergebracht sind. Die Saalarchitektur zeigt moderne Anklänge und ist in reichsten Formen und Materialien durchgeführt. Das Orchester ist halb vertieft. Dem geselligen Verkehr dienen durch zwei Ränge reichende Rundgänge und ein opulent und künstlerisch ausgestattetes Foyer. Dem Zuschauerraum ist eine 25 m breite, samt Hinterbühne 32 m tiefe Bühne mit weitläufigen Nebenräumen und Dekorationsdepots angeschlossen.

Das ganze Gebäude macht weniger den Eindruck eines intimen Schauspielhauses als den eines prächtigen, mit allen Einrichtungen der Neuzeit ausgestatteten Opernhauses.

Das Stadttheater in Kiel ist für 1000 Personen Fassungsraum berechnet und zeigt eine ähnliche, wenn auch kleinere Vestibül- und Stiegenanlage wie das Nürnberger Theater. Es hat zwei Ränge und ein an den zweiten Rang angeschlossenes Amphitheater, außerdem eine Hofloge mit

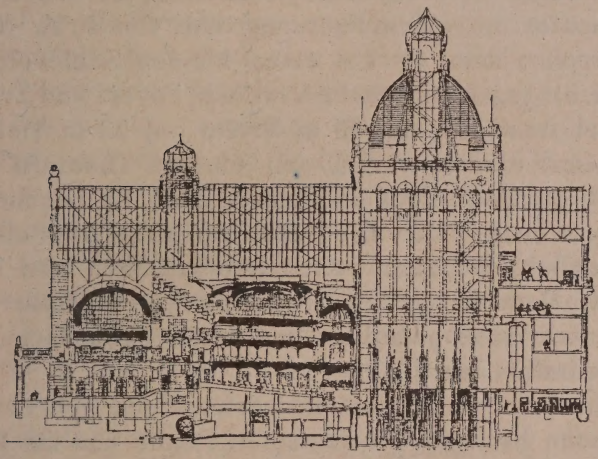


Fig. 13. Stadttheater in Nürnberg.

gesondertem Eingang und gesonderter Stiege. Die Saaldecke entwickelt sich als flache, auf acht Pfeilern ruhende Kuppel. Der 21 m breiten, 15 m tiefen Bühne sind außer den üblichen Nebenräumen große Dekorationsdepots in einem Seitenflügel angeschlossen. Die Fassade ist monumental entwickelt. Dieses Bauwerk ist wegen seiner baulichen Konstruktion interessant; da erst zirka 15 m unter dem Straßenniveau tragender Grund zu finden war, wurden die ganzen Fundamente mit Holzpiloten gedichtet und über die Fläche des Objektes ein 1 m hoher Betonrost hergestellt. Um die

am stärksten belasteten Mauern, das sind die des Zuschauerraumes und der Bühne, tunlichst zu entlasten, wurden diese ganz in Eisenfachwerk hergestellt, dem sich die Dach- und Galeriekonstruktionen organisch anschließen. Diese Fachwände wurden teilweise mit 40 cm dicken Mauern, teilweise mit äußeren und inneren je 12 cm starken Mauern und 27 cm breitem Zwischenluftraum ausgefüllt.

Das Stadttheater in Freiburg i. Br. dürfte, nach den nicht komplett übersandten Plänen zu urteilen, ein kleineres Theater mit einem Fassungsraum von zirka 1000 bis 1200 Personen sein. Es hat einen kleinen Saal von 18 m auf 20 m, hingegen eine reiche Vestibül-, Foyer- und Treppenanlage im Ausmaße von 36 m Breite auf 22 m Tiefe. Die Stiegen sind ähnlich wie in den übrigen Theatern dieses Künstlers angelegt, doch erscheinen hier die Logenstiegen großartiger ausgebildet. Die Bühne von zirka 20 m auf 22 m ist von außergewöhnlich weiten Nebenräumen und Depots umlagert. Nach der ganzen Grundrißanlage zu schließen, ist auch hier ein groß gedachtes und schön gegliedertes Bauwerk geschaffen worden.

Wenn wir die in dankenswerter Weise von den hervorragenden Kollegen im deutschen Reiche uns zur Besichtigung überlassenen Pläne im allgemeinen betrachten, so teilen sie sich in zwei Typen, und zwar zeigen jene von Professor Dülfer, Regierungsbaumeister Moritz und Baurat Seeling sogenannte Rangtheater, während Professor Littmanns Spielhäuser Amphitheaterausbildungen bringen. Wenn wir die ersteren in Betrachtung ziehen, so finden wir überall das Bestreben, den Gebäuden schon in ihrer Außenerscheinung, je nach der Eigenart des stilistischen Empfindens des Verfassers, den Stempel der Bestimmung des Hauses aufzudrücken; insbesondere strebt dies Regierungsbaumeister Moritz durch die völlige Anpassung der Fassadenteile an die Formen der Innenräume an. Wir finden ferner, daß alle

diese Künstler selbst dort, wo Geldmittel und Raum reichlich zur Verfügung standen, von der Ausbildung einer zentralen Prachtstiege abgesehen und sich mit sogenannten Stutzstiegen begnügt haben, ein Grundsatz, der vom praktischen Standpunkt aus wärmstens zu vertreten ist, aber den Verzicht auf eine der schönsten Partien des Hauses bedeutet. Baurat Seeling hat bei allen seinen Theatern einen bestimmten Typus der Stiegenanlagen festgehalten: er führt vom Vestibül aus die Stiegen zu dem zweiten und den oberen Rängen, während er die Treppe zum ersten Rang vom Logengang aus entwickelt. Auch Professor Dülfer hat diese Anlage bei seinem Dortmunder Stadttheater angewandt. Sie bietet den Vorteil des intimen, zugfreien Verkehres zwischen Parkett und Foyer, hingegen den Nachteil, daß der Besucher die Treppe zum ersten Rang vom Vestibül aus nicht überblickt, sondern sie erst suchen oder nach ihr fragen muß. Eine solche Anlage würde übrigens von unserer Baubehörde nicht zugelassen werden, weil diese Stiegen nicht ummantelt sind und weil die Besucher des ersten Ranges durch sie in den Parkettgang und nicht direkt ins Vestibül oder ins Freie geführt werden. Ich halte unsere Type, außer den Galerietreppen auch die Treppen zum ersten Rang direkt vom Vestibül aus zu führen und für den intimen Verkehr zwischen dem Parkett und den Foyers interne Treppen zu schaffen, für übersichtlicher und daher auch für entsprechender. Eine günstige, beide Systeme vereinigende Stiegenanlage zeigt das Kölner Stadttheater; hier münden alle Treppen in das Vestibül, während die Treppen zum ersten Rang auch gleichzeitig vom Parkettrundgang zugänglich sind.

Auf allen uns eingesandten reichsdeutschen Plänen sehen wir die Foyerbauten weitaus größer gehalten, als dies in Österreich bei Privat- oder Stadttheatern der Fall ist, eine Erscheinung, die freudig zu begrüßen ist, weil durch sie dem Auditorium Säle vorgelagert werden, die dem Hause

ein künstlerisches Gepräge geben und den Besuchern in den Zwischenakten leichte, angenehme Bewegungsfreiheit gewähren. Die Logen der reichsdeutschen Theater sind durch niedere Abschlußwände voneinander getrennt; eine praktische Einrichtung, die bei uns in Österreich, wo stets geschlossene Logen verlangt werden, bisher leider nicht durchgeführt werden konnte. In allen Fällen finden wir große Bühnen mit reichlichen Nebenräumen sowie weitläufige Dekorationsdepots und Malersäle. Bei solcher Anlage wird nicht nur die Manipulation mit den Dekorationen wesentlich erleichtert und verbilligt, sondern die Dekorationen werden auch weitaus weniger abgenützt, als wenn die Depots vom Theater entfernt liegen. Leider perhorreszieren unsere Behörden bis jetzt diese Art der Anlage von Dekorationsmagazinen.

Wenn wir Professor Littmanns Werke betrachten, so finden wir, daß sie von jenen seiner engeren Kollegen und auch von den durch uns ausgeführten Theaterbauten hinsichtlich des Saalbaues und der Nebenräume vielfach abweichen. Den Kampf, den dieser Künstler gegen die herkömmliche Saalausbildung und für den idealen Gedanken führt, allen Besuchern des Theaters einen nahezu gleichartigen Überblick der Bühne zu bieten, erkenne ich aufrichtig an; ich kann aber, offen gestanden, nicht glauben, daß sich sein Ziel, dadurch den Typus des zukünftigen deutschen Schauspielhauses gefunden zu haben, im allgemeinen verwirklichen wird. Wir sehen, daß er in das Schillertheater in Charlottenburg ein zweites Amphitheater einbauen mußte, daß er genötigt war, von der für Einamphitheater erforderlichen flachen Bühne abzugehen und eine tiefe Bühne zu schaffen, die aber wieder von den Seitensitzen nicht mehr ganz zu überblicken ist. Noch mehr zeigt das von demselben Künstler geschaffene Weimarer Hoftheater, Figur 14, daß sich das System des Einamphitheaters nicht verallgemeinern

läßt: hier war er schon gezwungen, dem Parkett einen ersten und einen zweiten Rang anzufügen, was ja begreiflich ist, weil sonst der Saal ganz unzulässige Dimensionen erhalten hätte und sich auch nicht alle Klassen der Bevölkerung gerne auf einem Parkett vereinigen lassen.

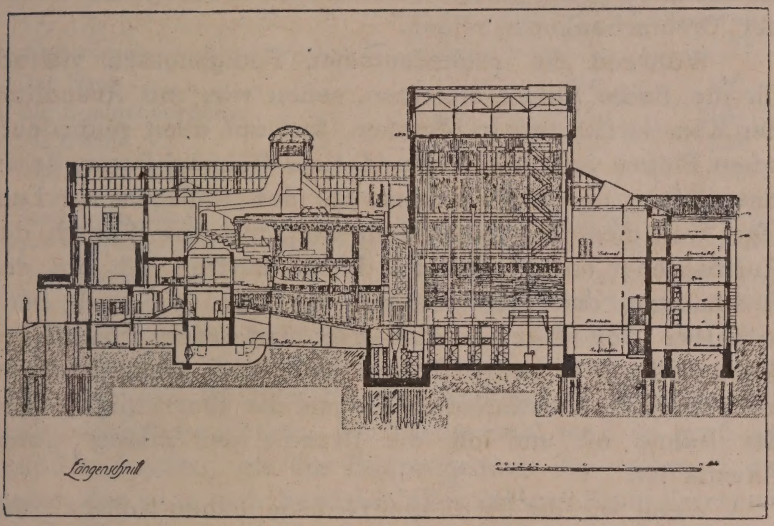


Fig. 14. Weimarer Hoftheater.

Die von Professor Dülfer, Regierungsrat Moritz und Baurat Seeling eingesandten Werke weichen in der Saalbildung von unseren Theatern insofern ab, als sie eine größere Anzahl von Rängen und weitaus höhere Dimensionen zeigen, als wir sie ausführen. Zur Erläuterung mögen die folgenden Zahlen dienen: das Stadttheater in Köln hat bei 1800 Personen drei Ränge, der höchste Mann befindet sich 21·15 m über der Straße; das Stadttheater in Dortmund hat bei 1200 Personen drei Ränge und der höchste Mann sitzt 16·70 m; das Stadttheater in Nürnberg hat bei 1421 Personen drei Ränge und der höchste Mann sitzt 17·20 m

über der Straße; das deutsche Volkstheater hingegen hat bei 1900 Personen zwei Ränge und der höchste Besucher sitzt nur 11·45 m über der Straße. Ich glaube, mit Ihnen, verehrte Kollegen, aber eines Sinnes zu sein, wenn ich sage, daß alle uns von den Kollegen aus Deutschland übersandten Pläne schöne, fortschrittliche, anregende Werke der Theaterbaukunst zeigen.

Während die reichsdeutschen Fachgenossen vielfach für die flache Bühne eintreten, sehen wir, mit Ausnahme des Künstlertheaters in München, fast auf allen reichsdeutschen Plänen enorm große und tiefe Bühnenhäuser, deren Entwicklung ich jedoch keineswegs den Kollegen zur Last lege, weil diese die Szene doch wohl nur auf Wunsch der Auftraggeber so tief gestaltet haben dürften. Ich bin der Anschauung, daß man sich wie im Saal so auch hinsichtlich der Bühne auf die äußerste räumliche Notwendigkeit beschränken soll, weil, abgesehen von allen anderen künstlerischen Fragen, die übermäßige Größe der Bühne oft und oft die Ursache der minder guten Akustik ist.

Wenn wir die Pläne der reichsdeutschen Kollegen mit den unserigen gleichzeitig überblicken, so fällt uns der enorme Unterschied auf, der einerseits in der architektonisch monumentalen Ausgestaltung der Fassaden, anderseits in der Proportion zwischen der Saalfläche und der gesamten Baufläche besteht. Zur Illustration der Größenverhältnisse und der Baukosten diene ein Vergleich zwischen dem Kölner Stadttheater und dem Deutschen Volkstheater in Wien. Der Unterschied in der architektonischen Ausschmükkung und in der Ausgestaltung der Prunk- und Nebenräume ist also, wie Sie an dem nachstehenden Beispiel ersehen, darin begründet, daß in Österreich mit Ausnahme der Hoftheater, oft weniger als ein Viertel und nur selten die Hälfte desjenigen Baukapitals zur Verfügung steht, das in Deutsch-

land für gleich große Bauten aufgewendet wird, eine Erscheinung, die hier allerdings nicht nur bei Theatern, sondern bei Bauten aller Art zu Tage tritt.

Die verbauten Flächen betragen in abgerundeten Zahlen:

	Im Stadttheater zu Köln	Im deutschen Volkstheater in Wien
Der Saal	500	420
Die Saalnebenräume	1500	1100
Die Bühne	660	220
Die Bühnenneben- und Speicherräume	2340	440
Zusammen rund	5000 m²	2180 m²
Der Fassungsraum	1800 Pers.	1900 Pers.
Die Baukosten	2,850.000 Mk.	740.000 Mk.
Auf einen Besucher berechnet	1583 Mk.	390 Mk.

Aus der Dürftigkeit des Baukapitals ergeben sich leichtbegreifliche Folgen: der Theatersaal muß so groß geschaffen werden, als das Bauprogramm ihn verlangt; dagegen hat man sich bezüglich aller übrigen Bauteile, sowie hinsichtlich der architektonischen Ausbildung bescheiden nach der Decke zu strecken; für den Architekten allerdings eine unangenehme Notwendigkeit; denn das Publikum beurteilt eben nur das Bauwerk, fragt aber niemals nach den Kosten.

Ist der Theaterbau überhaupt als eine der schwierigsten, aber auch als eine der interessantesten Aufgaben des Architekten zu bezeichnen, so werden Sie, verehrte Fachkollegen, mir zugeben, daß diese Schwierigkeit sich enorm steigert, wenn man, in den Geldmitteln beschränkt, vieles nicht nach seinem Wunsche ausführen kann, sondern so formen muß, daß es in dem bescheidenen Präliminare seinen Platz findet. Um bedeutendes erhöhen sich aber noch diese Schwierigkeiten, wenn man sich im Auslande völlig

fremden Vorschriften und Verhältnissen anpassen muß; ist doch in dem einen Lande das verboten, was in dem anderen vorgeschrieben ist. Und gilt es denn doch auch, den oft ganz anders gearteten Gewohnheiten und Anschauungen der Bevölkerung Rechnung zu tragen. Trotz all dieser vermehrten Schwierigkeiten haben wir bei allen von uns ausgeführten Theatern die volle Garantie übernommen, daß die Kostensumme nicht überschritten werde; und wir haben sie auch überall eingehalten, ja vielfach sogar, natürlich zu Gunsten des Bauherrn, Ersparnisse erzielt. Dies war freilich nur möglich durch das persönliche Eingreifen und Eindringen in alle, auch in die geringsten Details der Ausführung des Bauwerkes, durch immer wieder erneuerte Versuche, wie bei gleicher Form die billigste Ausführung zu erzielen sei. Es bedurfte des völligen Aufgehens in den Beruf und bedeutete vielfach den Verzicht auf andere Freuden des Lebens; aber es trug die Früchte, daß wir aus allen Städten nach Bauvollendung als Freunde der Auftraggeber schieden und daß jede Stadt für uns eine empfehlende Referenz wurde. Wir haben aber dadurch auch in viele Kreise die Überzeugung getragen, daß man den Architekten nicht bloß als den Künstler, sondern auch als den Mann vom Wort achten muß.

Ziehe ich nun einen Vergleich zwischen den vor fünfzig Jahren errichteten Theatern und den heutigen Schauspielhäusern, so sind nachstehende hauptsächliche Unterschiede zu verzeichnen: früher wählte man als Grundform des Saales den Halbkreis und verlängerte die Brüstungen nach der Bühne zu in geraden Linien; heute zieht man elliptische oder anders geschweifte Brüstungslinien vor; früher wurden die Säle in horizontaler Ausdehnung beschränkt und in vielen Rängen nach der Höhe zu entwickelt, wogegen man heute Säle von großer Flächenausdehnung und geringer Höhe baut, um dem Beschauer das Bühnenbild

in flachem Sehwinkel zu bieten; früher sorgte man in erster Linie für das Wohl der vornehmen Besucher des Parketts und der Logen, legte oftmals, um die Foyers in das Niveau der ersten Ranglogen zu bringen, das Parkett in Mezzaninhöhe, wie beispielsweise im Wiener Burgtheater, und dachte erst in letzter Linie an die Besucher der Ränge. Waren also damals die Galeriebesucher nicht selten stallartig untergebracht, so ist man heute bestrebt, für jeden Besucher des Hauses Komfort zu schaffen. Komfort und Sicherheit! Früher dachte man nicht an Feuersgefahr und Panik; wie oft waren die Kommunikationen für alle Besucher mangelhaft, für jene der oberen Ränge aber geradezu ungenügend; runde, vielfach für mehrere Etagen dienende Treppen, die unmittelbar aus den Galerien in andere Verbindungsgänge mündeten; alles ohne Licht- und Luftzutritt.

Heute muß das Thaterparkett nahezu im Straßenniveau liegen, heute sind Kommunikationen und Stiegen durchwegs im Verhältnis zur Besucherzahl abgemessen, die Treppen für jeden Rang getrennt angebracht und alles direkt mit Luft und Licht versehen; außerdem aber sind alle Etagen von weiten Wandelgängen und Foyers umgeben, die im Falle der Gefahr als Menschenreservoirs dienen, in welchen die Besucher gefahrlos warten können, bis sie auf den Stiegen und Kommunikationen Platz finden. Früher war fast alles aus brennbaren Stoffen hergestellt, denen durch Stuck und Farbenverkleisterung Stabilität angeschminkt wurde, heute ist alles im Hause aus unverbrennbaren Materialien hergestellt. Früher gab es in allen Theatern Gasbeleuchtung, die mit ihren 1500 und mehr Flammen eine stete eminente Gefahr bedeutete; heute ist sie durch die viel gefahrlosere elektrische Beleuchtung ersetzt. Früher hatte man eine Kerzennotbeleuchtung ohne Luftzu- und -abfuhr, die bei einem Brande sofort versagen mußte; heute wird die Notbeleuchtung elektrisch durchgeführt, gespeist durch Akkumu-

latoren, die von der allgemeinen Stromleitung vollkommen getrennt sind. Früher waren alle Heiz-, Ventilations- und Löschanlagen weitaus primitiver gestaltet als jetzt. Früher gab es zum Abschluß der Bühne gegen das Auditorium anfangs gar keine, später aber nur weitmaschige Drahtkurtinen; heute sind massive Eisenkurtinen vorgeschrieben. Früher konnte daher das Feuer von einem zum anderen Gebäudeteil ungehindert übergreifen; heute kann das Publikum, wenn die Kurtine herabgelassen ist, unversehrt im Hause bleiben, während die Bühne wie ein Kalkofen ausbrennen mag.

Außerordentlich klärend für viele Punkte der neuen Theaterbaugesetze in Österreich und Deutschland hat das von meinem Kollegen Helmer im Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereine angeregte und durch Se. Exzellenz den Statthalter von Niederösterreich Grafen Kielmannsegg geförderte Probebrandtheater gewirkt. Bei den vielfachen, unter Leitung eines ad hoc eingetzten Komitees vorgenommenen Brandproben konnten die dabei anwesenden hervorragendsten Architekten, die Vertreter der Baubehörden, sowie die Branddirektoren Österreichs und Deutschlands eminente Erfahrungen sammeln. Ich halte mich für verpflichtet, hier sowohl Sr. Exzellenz, dem Statthalter von Niederösterreich sowie den hiesigen städtischen Behörden, dem Komitee wie seinem Obmanne Helmer und dem Österreichischen Ingenieur- und Achitektenvereine den besten Dank für diese wertvollen Versuche auszusprechen; sie haben sich große Verdienste um die Feuersicherheit der zukünftigen Theaterbauten erworben.

Fragen Sie mich, verehrte Kollegen, um meine Meinung, ob das System des Rangtheaters oder jenes des Einamphitheaters das richtige sei, so stehe ich nicht an, zu erklären, daß für Festspielhäuser, in welchen Schauspiele hohen Stiles oder Opern in erstklassiger Weise geboten

werden und in welchen das Publikum, losgelöst von seinen Geschäften und Sorgen, nur des Theaters halber weilt, das Einamphitheater gewiß zu empfehlen ist. Für normale bürgerliche Theater hingegen, in welchen alle dramatischen Gattungen gepflegt werden, für Theater also, die von allen Klassen der Bevölkerung nach des Tages Mühen besucht werden, ist nach meiner Ansicht in der weitestgehenden Verschmelzung beider Systeme die richtige Type zu suchen: immer mit tunlichster Berücksichtigung des Grundsatzes, die Säle im Verhältnis zur Besucherzahl so klein und so nieder als möglich zu gestalten. Im deutschen Volkstheater in Wien waren wir bestrebt, ein derartiges Haus zu schaffen, wir glauben aber nicht, daß es uns oder anderen nicht noch besser gelingen könnte, das schwierige Problem zu lösen. Hoftheater werden da immer noch einer Ausnahmsausbildung bedürfen.

Wir erachten es als Aufgabe des Theaterarchitekten, sowohl beim Zuschauerhaus als auch bei der Bühne jeden Zentimeter in der Horizontalausdehnung und in der Höhe abzukargen, weil nur dann die intime Wirkung und der akustische Erfolg zu erzielen sind, die zwei Hauptmomente, welche zum Gelingen eines Theaters führen.

All das, was ich Ihnen, verehrte Herren Kollegen, hier als meine Meinung bezüglich des Saales und der Bühne gesagt habe, ist das Resultat meiner langjährigen Erfahrungen; ich wiederhole aber, daß diese Erfahrungen noch lange kein Endziel bedeuten; die Theaterbaukunst bedarf vielmehr eines unermüdlichen Weiterforschens, damit wir uns dem Ideale immer mehr nähern. Es wäre noch so viel über den Theaterbau zu sagen, über die Akustik, die Beleuchtung, die Beheizung, die Ventilation, die maschinellen Anlagen usw.; doch ich müßte fürchten, Sie heute damit zu ermüden und ich behalte mir daher vor, darüber ein andermal zu sprechen."

V.

Leider kam Fellner nicht mehr dazu, diesen versprochenen Vortrag zu halten, auch fanden sich unter seinen hinterlassenen Papieren keine Aufzeichnungen für einen solchen. Hingegen fand sich aber, wie bereits im Vorworte dieses Buches erwähnt wurde, das Fragment eines Vortrages, welchen er zufolge einer an ihn ergangenen Einladung an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien halten wollte, das aber auch nicht über die historische Einleitung hinausgekommen ist, welche uns zwar als ein neuer Beweis seiner klaren kritischen Beurteilung gelten kann, uns aber nur wenig von seinen reichen Erfahrungen und Erfolgen im Theaterbau wiedergibt.

Die furchtbare Brandkatastrophe in Chicago hat zu Beginn des Jahres 1904 in der ganzen zivilisierten Welt die Frage über den Bau, die Einrichtung und Überwachung der Theater neuerdings wieder auf die Tagesordnung gebracht. Diesmal ereilte uns die Schreckenskunde aus der neuen Welt, dem ingeniösen Amerika, und es hat den Anschein, als ob dort trotz der immensen technischen Fortschritte, die wir ja gerne bewundern, noch manches nicht in Ordnung ist, und die grauenerregende Katastrophe zeigt nur zu deutlich, daß man gegen das rasche Umsichgreifen eines Bühnenbrandes nur sehr schlecht gewappnet war und daß dort noch vieles so zu sein scheint, wie bei uns vor dem Ringtheaterbrande.

Wenn wir nach der Ursache des Unglücks forschen, so sind daran die höchste Vernachlässigung der Vorsichtsmaßregeln des Bühnenbetriebes sowie die Sorglosigkeit der Aufsichtsbehörden und der Mangel eines modernen Theaterbaugesetzes schuld, ganz ähnliche Erscheinungen, wie wir

sie seinerzeit in Nizza, Wien und Paris erlebt haben. Theaterunglücke und ähnliche Katastrophen wie Eisenbahnzusammenstöße, Kesselexplosionen u. dgl. werden sich, solange die Welt besteht, nicht gänzlich verhindern lassen, und sind immer auf dieselben Ursachen zurückzuführen, auf Sorglosigkeit und Nachlässigkeit, oft auf ein unglückliches Zusammentreffen an sich klein erscheinender Versehen, daher hier in allen Fällen die höchste Gewissenhaftigkeit geboten erscheint.

Es lassen sich aber durch Vorschriften über Bau und Einrichtung der Theater, Polizeivorschriften für den Theaterbetrieb, sowie durch tägliche Überwachung seitens mit allen Einrichtungen vertrauter Organe und durch ein gut organisiertes, von unbeugsamer Disziplin durchdrungenes Personal die Gefahren für das Publikum auf ein Minimum beschränken, und die Statistik lehrt uns, daß nach den rasch aufeinander gefolgten Unglücksfällen von Nizza, Wien und Paris größere Pausen eintraten, welche durch die seither getroffenen Verfügungen begründet sind.

Es müssen jedoch die zum Schutze vorhandenen Sicherheitsvorkehrungen im Augenblicke der Gefahr richtig funktionieren und es wäre vielleicht auch in Chicago ein kaltblütiger Feuerwehrmann mit einem Hydranten oder einer nassen Decke in der Hand imstande gewesen, die Katastrophe zu verhindern. Das Iroquois-Theater in Chicago ist von den Architekten Willson und Marshall erbaut, am 23. November 1903 eröffnet worden und sollte das feuersicherste und vornehmste Theater Amerikas darstellen. Das Haus war in Stahl, Eisen und Marmor konstruiert; der Fassungsraum betrug 2000 Personen, die Baukosten beliefen sich auf zirka 200.000 Pfund, also auf zirka fünf Millionen Kronen.

Das Feuer soll durch einen abspringenden Funken einer Bühneneffektsbogenlampe bei offener Szene entstanden sein,

der Funke hat offenbar die leicht brennbaren Dekorationsstücke in Brand gesetzt und im Nu stand die Bühne in Flammen. Es war weder ein Feuerwehrmann noch ein Aufsichtsorgan auf der Bühne. Es wurde berichtet, daß der Regisseur, der die Vorstellung leitete, halb angekleidet aus der Garderobe kam, das Publikum von der Rampe aus beruhigen wollte und den Schutzvorhang in Bewegung setzen ließ, der, aus Asbest und Drahtgerippe, in halber Höhe stecken blieb; es hieß weiter, daß in den Nuten des Vorhanges Haken angebracht waren, um für einen Seiltänzer ein Drahtseil spannen zu können. Die Bühne war mit einem Glasoberlichte versehen, dieses Oberlicht sollte mittels eines Hebels geöffnet werden können, das Oberlicht soll aber mit Stoffen und Teppichen vernagelt gewesen sein, so daß der Hebel nicht funktionieren konnte; eine Mißwirtschaft, wie sie nicht ärger gedacht werden kann.

Das Flammenmeer ergoß sich im Nu durch das Öffnen einer Tür und somit, durch den Zutritt frischer Luft angefacht, in den Zuschauerraum, die Flammen und giftigen Gase züngelten an den Galeriebrüstungen gierig empor und in wenigen Sekunden ereilte diejenigen Besucher, die noch nicht das Parkett oder die ersten Galeriereihen verlassen hatten, der Tod. Ein Teil der Unglücklichen wurde erstickt in den Sperrsitzen sitzend, ein Teil wurde angesengt, verkohlt oder zertreten gefunden.

Das Theater stand eingekeilt in einem großen geschlossenen Baublock. In den Berichten wurde mitgeteilt, daß die Notausgänge und Nottreppen nicht direkt auf die Straße führten, sondern mitunter 30 Fuß über dem Straßenpflaster endeten; es macht dies den Eindruck, daß die Nottreppen noch unvollendet waren, und viele Menschen haben dadurch ihr Leben einbüßen müssen, daß sie von der nachdrängenden Menge auf das Pflaster geschleudert wurden, ehe von den Nachbarhäusern Hilfe kommen konnte.

Von dem Grundsatze ausgehend, den Schwerpunkt aller Sicherheitsvorkehrungen in die stabilen Einrichtungen der Theater zu verlegen und dieselben so auszubilden, daß sie allein schon den wichtigsten Schutz für das Publikum bilden, sind bekanntlich die Theatergesetze in Österreich und auch in Deutschland entstanden. Im freien Amerika scheinen solche Gesetze als Bevormundung des Publikums, als Hemmschuh der Spekulation angesehen zu werden, oder die Baugesetze werden nicht beachtet, denn sonst wäre die Betriebsbewilligung für das Iroquois-Theater nicht möglich gewesen.

Daß die Rechtsverhältnisse in Chicago ganz eigentümlicher Natur sind, beweist die Rede des Mayors Harrison, welche er aus Anlaß der Schließung sämtlicher Theater Chicagos im Stadtrate hielt und in der es heißt: Zu seiner Rechtfertigung müsse er anführen, daß er es satt habe, weiterhin die Verantwortung für die Mißstände und Unglücksfälle zu übernehmen, welche bedingt und hervorgerufen werden durch gewohnheitsmäßige Übertretung der Bauvorschriften, die man in den beteiligten Kreisen als toten Buchstaben anzusehen beliebe, um die man sich nicht weiter zu kümmern brauche. Unter den jetzigen Umständen würde er sich Vorwürfe machen, wenn es unter seiner Verwaltung nochmals zu so fürchterlicher Schauerszene käme. Wohl sei er sich bewußt, daß durch die Schließung aller 35 Theater 15.000 Personen der Erwerb entzogen wird; dieser Preis sei jedoch nicht zu hoch, um hier Wandel zu schaffen. Er wisse auch, daß die Maßregel nur eine halbe sei, da er eigentlich alle Warenhäuser, Fabriken und Officebauten sperren müßte, indem dieselben sämtlich den Bauvorschriften nicht entsprechen; er könne dies aber nicht tun, da er nicht Handel und Wandel der Stadt gänzlich brachlegen darf. — Es wurde dann eine Kommission aus Fachmännern gewählt, welche sogleich alle Theater Chicagos zu prüfen hatte. —

Wenn wir einen Blick auf die Pläne der neueren amerikanischen Theater werfen, so stehen uns die Haare zu Berge. Der raffinierteste, an amerikanischem Erfindungsgeist weitestgehende Bau ist der des Auditorium Building in Chicago. Das Gebäude steht nach drei Seiten frei, ist als Opernhaus für 5000 Sitzplätze und für Versammlungen von 10.000 Personen geplant. An den drei Fronten sind Geschäftsräume sowie ein Hotel und Büros zur besseren Verwertung der Baustelle untergebracht; der Zuschauerraum ist gänzlich eingekeilt und entbehrt jeder Zufuhr an Licht und Luft.

Oberhalb der vierten Galerie in einer Höhe von 27 m im 6. Stockwerke liegt ein Saal mit 600 amphitheatralisch angeordneten Sitzplätzen. Die Bühnendecke ist gewölbt und sind oberhalb derselben die Küchen und Gesindezimmer in vier Stockwerken untergebracht. Im Rücken der Bühne befindet sich das Hotel in zehn Stockwerken und im letzten Stock liegt ein großer Speisesaal mit Nebenräumen, an der Schmalseite liegen die vermietbaren Büros; 8 Fahrstühle vermitteln neben den Treppen den Verkehr.

Ein ähnlicher, völlig von Nachbarhäusern eingeschlossener Bau ist das Schillertheater in Chicago. Das Haus hat sechzehn Stockwerke. Über der Bühne und dem Zuschauerraum liegen im 12. Stocke geräumige Klubräume mit einem großen Versammlungssaal, im 13. Stock die Küchenräume und in den weiteren Stockwerken Büros und Wohnungen. Im Parterre sind Verkaufsgewölbe und eine große Restauration untergebracht. Die Treppenanlagen für den Zuschauerraum entbehren eines jeden Licht- und Luftzutrittes und liegen nicht abgeschlossen von Mauern umgeben, sondern münden direkt in den Zuschauerraum oder in die angrenzenden Foyers.

Gleich nach den amerikanischen Theatern kommen, was Unsicherheit des Publikums betrifft, die neueren

Theater Englands. Auch dort finden wir die Treppen ähnlich wie in Amerika disponiert, doch münden dieselben mit wenigen Ausnahmem direkt ins Freie. Die Parkettbesucher haben nicht, wie bei uns, einen breiten Korridor zur Verfügung,

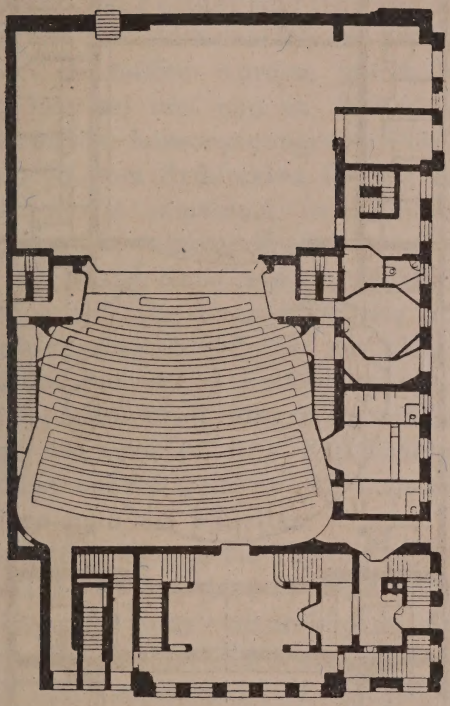


Fig. 15. Her Majesty Theatre in London.

an welchen die Kleiderablagen disponiert sind, auch sind in ununterbrochener Reihe oft 30 Parkettsitze, wie beispielsweise in dem sonst sehr eleganten Her Majesty Theatre, Figur 15, angeordnet und für zirka 700 Personen nur drei rückwärts in schmale Gänge führende Türen vorhanden, während direkt mit dem Parkett ein Bar in Verbindung steht, in

welchem das Rauchen gestattet ist. Ganz ähnliche Verhältnisse sind auch in dem neuen D'Oyly Cartes Theatre in London.

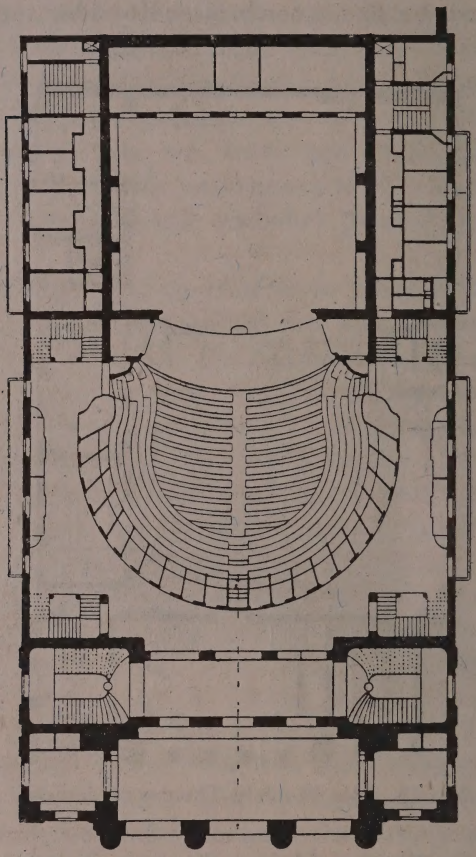


Fig. 16. Opéra comique in Paris.

In Italien, wo, abgesehen vom Theater Politeama und dem Teatro massimo, keine bemerkenswerten neuen Theater gebaut wurden, steht es diesbezüglich auch nicht viel besser, hingegen hat sich in Rußland die Regierung stets

lebhaft für den Theaterbau interessiert und wir finden dort selbst in kleinen Städten oft überraschend große und gut gebaute Theater, die älteren hievon zeigen französischen, die neueren jedoch deutschen Einfluß so sind die Theater in Kiew und Tiflis von Professor Schröder und das großartige Theater in Odessa von Fellner und Helmer erbaut worden.

In Frankreich sind nach dem Brande der Opéra comique auch Reformen geschaffen worden, jedoch nicht mit der Gründlichkeit, wie bei uns und in Deutschland. Die aus einem Wettbewerbe hervorgegangenen Pläne der Opéra comique, Figur 16, vom Architekten Ludwig Bernier zeigen allerdings auf einem ungemein beschränkten Bauplatze geschickt, aber nicht einwandfrei angeordnete Treppenanlagen. Für den ersten Rang sind zwei gesonderte Treppen vorhanden, dagegen sind die in den vier Ecken des Zuschauerraumes angelegten Treppen für alle vier Ränge bestimmt und münden frei in die Logengänge. Das Parkett liegt in der Höhe des ersten Stockes, um eine entsprechende Vestibülanlage zu erzielen. Die Kleiderablagen sind in Schränken höchst unzureichend in den Logengängen untergebracht, ebenso auch die Toiletten.

Im allgemeinen können die Theater in Frankreich nicht als Muster dienen, wir begegnen in vielen Theatern schmale gewundene Treppen, ganz unzureichende Ausgänge und Kleiderablagen. Es herrscht hier außerdem noch die Mißwirtschaft mit den Fußschemeln, die gegen ein Trinkgeld von den Garderobefrauen verabreicht werden. Dann sind selbst in der großen Oper die sogenannten Strapontins (Klappsitze) in den Parkettgängen angebracht, so daß, wenn man selbst in der prachtvollen Großen Oper sitzt und an ein Herauskommen bei einer etwaigen Panik denkt, einem das Gruseln ankommt.

Ich kenne Paris seit dem Jahre 1865 und kannte daher auch noch die alte Oper mit ihren mangelhaften Vor-

räumen und die abgebrannte Opéra comique. Noch im Ausstellungsjahre 1900 war ich über die Verhältnisse in den Boulevardtheatern geradezu entsetzt. Auf den Galerien fand ich die Sperrsitzreihen in ununterbrochener Reihe fortlaufend, bis ich aufmerksam gemacht wurde, daß sich nach je 20 oder 30 Sitzen ein zur Seite aufklappbarer Sitz befindet und die betreffende Person schon aufstehen werde, um die später Gekommenen zu ihren Sitzen vorbeischlüpfen zu lassen. Die für mehrere Ränge gemeinsamen Stiegen liegen zumeist unabgeschlossen an den Logengängen und Galerien, welche gleich ihnen keinen direkten Luft- und Lichtzutritt haben, aber auch in Verbindung mit Büfetträumen stehen, in welchen geraucht wird und allwo meistens sehr schmutzige, fettige Teppiche aufliegen.

Wohl ohne Überhebung können wir sagen, daß die Theater in Österreich wie in Deutschland eine ungleich höhere Sicherheit bieten, welche geradezu mustergültig genannt werden kann.

Seit dem Jahre 1882 bestehen bei uns Theaterverordnungen, nach welchen seither gebaut worden ist; diesen wurden dann die Theaterbaugesetze in Deutschland nachgebildet. Alle diese Gesetze entstanden unter dem ersten Eindruck der Ringtheater-Katastrophe und haben manche Härten, daher sowohl in Österreich wie in Deutschland in letzter Zeit neue Theaterbauvorschriften ins Leben traten, die manche Details eingehender behandeln, aber auch manche gerechtfertigte Erleichterungen gewähren. Das Gesetz vom 14. März 1911 für Niederösterreich, betreffend die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, Rauchtheatern, Zirkussen und Saaltheatern berücksichtigt alle auf diesem Gebiete gemachten Erfahrungen sowie die Resultate aller über Anregung des Oberbaurates Helmer vom Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereine durchgeführten Versuche und kann als wesentliche

Verbesserung aller früher erlassenen diesbezüglichen Verordnungen gelten.

Vor allem wird in diesem Gesetze ein Unterschied zwischen großen, mehr als 800 Zuschauer fassenden, und kleinen Theatern gemacht. Bezüglich der Lage hieß es in der Verordnung der k. k. niederösterreichischen Statthalterei vom 1. Juli 1882: „Neue Theater müssen derart erbaut sein, daß sie nach allen Seiten freistehen und wenigstens 15 Meter von Nachbarobjekten sowie Nachbargrenzen entfernt sind"; im neuen Gesetze hingegen heißt es: „Große Theater können erbaut werden: 1. Nach allen Seiten frei an öffentlichen durchgehenden Straßen liegend, wenn die die Haupteinund Ausgänge enthaltende Front des Theaters mindestens 15 Meter, die anderen Fronten mindestens 12 Meter von den gegenüberliegenden Straßenbegrenzungen entfernt sind. 2. Nach drei Seiten an öffentlichen durchgehenden Straßen liegend und bühnenseitig an die Nachbargrenze angebaut, wenn die die Hauptein- und Ausgänge enthaltende Front des Theaters mindestens 20 Meter, die beiden Seitenfronten in den anderen Straßen mindestens 15 Meter von den gegenüberliegenden Straßenbegrenzungen entfernt sind und die in gleicher Richtung laufenden Straßen längs der Nachbargrenze durch einen mindestens 4 Meter breiten, befahrbahren Durchgang verbunden werden. 3. Mit drei Seiten an öffentlichen durchgehenden Straßen liegend, wenn die die Hauptein- und Ausgänge enthaltende Front des Theaters mindestens 20 Meter, das Bühnenhaus mindestens 15 Meter, die dritte Straßenfront mindestens 12 Meter von den gegenüberliegenden Straßenbegrenzungen entfernt sind und an der vierten angebauten Seite ein mindestens 12 Meter breiter und mindestens 20 Meter langer Hof frei bleibt, welcher mit mindestens 5 Meter breiten, höchstens 12 Meter langen, befahrbaren, mindestens 4 Meter hohen Durchgängen mit den Hauptstraßen verbunden ist. Nur dann, wenn

der Hof an den Nachbargrenzen in seiner ganzen Ausdehnung von nachbarlichen Feuermauern abgeschlossen wird, ist eine Hofbreite bis 9 Meter zulässig. 4. Auf einer Mittelbaustelle, an zwei öffentlichen durchgehenden Straßen liegend, wenn die die Haupteln- und Ausgänge enthaltende Front des Theaters mindestens 20 Meter und das Bühnenhaus mindestens 15 Meter von den gegenüberliegenden Straßenbegrenzungen entfernt sind; an den beiden Nachbargrenzen sind Höfe mit Durchgängen, welche den im Punkte 3 gestellten Bedingungen entsprechen, anzulegen. 5. Auf einer Eckbaustelle, wenn die die Haupteln- und Ausgänge enthaltende Front mindestens 20 Meter, die andere Front mindestens 15 Meter von den gegenüberliegenden Straßenbegrenzungen entfernt sind und die an den Nachbargrenzen anzulegenden zusammenhängenden Höfe eine Breite von je 12 Meter erhalten. Eine geringere Hofbreite ist nur in dem im Punkte 3 angegebenen Falle zulässig. Die Durchgänge müssen den im Punkte 3 gestellten Bedingungen entsprechen.“ Für kleine Theater gelten mildere Vorschriften bezüglich ihrer Lage. In Bezug auf die Breite der Stiegen, Gänge und Türen sind nicht nur feste Minimalmaße einzuhalten, sondern es ist auch die Anzahl der darauf angewiesenen Personen zu berücksichtigen. So ist in allen Paragraphen dieses Gesetzes nicht nur auf die Sicherheit, sondern auch auf das praktische Bedürfnis Rücksicht genommen.

VI.

Ich war seinerzeit im Wiener Gemeinderate Referent über den Bau des Deutschen Volkstheaters und kenne daher dessen Pläne ganz besonders genau, die sich gleich jenen des Wiener Stadttheaters vor allem durch eine geistvolle, mitunter geradezu witzige Grundrißlösung auszeichnen und in der Gesamterscheinung, unter Wahrung der größten Raumökonomie, die einzelnen Teile des Gebäudes charakteristisch zum Ausdruck bringen. Schon die von den Architekten gewählte diagonale Stellung des Theaters zeigt eine überaus glückliche Ausnützung des zur Verfügung gestandenen unregelmäßigen Terrains. Fellner hat überhaupt wiederholt einen günstigen Einfluß auf das Stadtbild gewonnen, so auch durch eine von ihm angeregte Regulierungsabänderung mit einem schönen Ausblick auf das Rathaus nächst dem Liebenbergdenkmal, über welche ich auch seinerzeit zu referieren hatte. Auch hierin zeigte er seine außerordentliche Vielseitigkeit.

Die schon bei dem Wiener Stadttheater ganz ausgezeichnet klare Vestibül-, Treppen- und Garderobeanlage finden wir in späteren mit Helmer gemeinsam ausgeführten Bauten unter den mannigfaltigsten Variationen ausgebildet, am interessantesten bei den überaus beengten Bauplatzverhältnissen des Karlsbader Theaters. Immer finden wir die Treppen vom Vestibül aus leicht zugänglich, außerordentlich übersichtlich angeordnet und außerdem, wo dies durch eine opulentere Anlage möglich war, besondere Logentreppen, sowie für den intimen Verkehr zwischen Parkett und Foyer noch interne Treppen vorgesehen.

Ein Foyerleben gab es in Wien vor Gründung des Deutschen Volkstheaters überhaupt nicht; zum Beweis

dafür diene zu wissen, daß während des Baues dieses Theaters ein Konditor kam und sich erbot, das Büfett unter den gleichen Bedingungen wie im Theater an der Wien und im Carltheater zu übernehmen, das heißt, wenn man ihm jährlich 200 Gulden bezahle. Erst das Deutsche Volkstheater führte in Wien den in Deutschland, Frankreich und Rußland längst üblichen „großen Zwischenakt" ein, durch welchen das Foyerleben erst ermöglicht wurde. Jetzt zahlt in Wien in einem großen Theater der Büfettier 6000 Kronen und mitunter noch mehr an jährlichem Pachtzins. Wie mächtig an anderen Orten das Foyerleben entwickelt ist, mag daraus erhellen, daß in dem von Fellner und Helmer erbauten großen Theater in Odessa schon zur Zeit der Eröffnung ein Betrag von 15.000 Rubel als jährlicher Pachtzins zugestanden wurde.

Die außerordentliche Raumökonomie, die Fellner nicht bloß in der Befolgung der Grundsätze Laubes, sondern auch aus eigener Initiative ausübte, das persönliche Eingreifen in alle Details der Ausführung und immer wieder erneuerte Versuche, um bei gleicher Wirkung die größte Billigkeit zu erzielen, machte es möglich, bei dem immerhin würdig, ja reich ausgestatteten Deutschen Volkstheater mit einem unglaublich geringen Baukapital das Auslangen zu finden. Ein Vergleich mit den Baukosten anderer Theater ergibt geradezu verblüffende Ziffern. Das Stadttheater in Köln faßt 1800 Personen und kostete 2,850.000 Mark, somit 1583 Mark für einen Besucher, das Deutsche Volkstheater faßt hingegen 1900 Personen und kostete bloß 740.000 Mark, somit 390 Mark für einen Besucher.

Das Deutsche Volkstheater erhielt, wie bereits bemerkt, anstatt der früher zumeist üblich gewesenen vier Ränge bloß deren zwei; die große Masse des Publikums wurde außer im Parkett auf zwei großen Amphitheatern

gegenüber der Bühne untergebracht und die Logen an die Seiten verlegt, wo ohnehin die Anordnung mehrerer Sitzreihen unzweckmäßig gewesen wäre; endlich wurden hier zum erstenmal auch die Ränge, ähnlich dem Par-

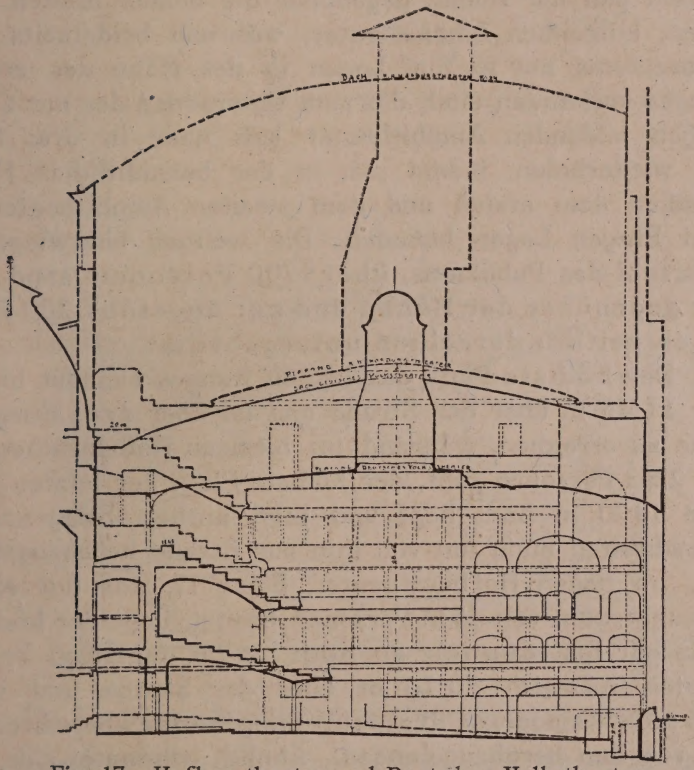


Fig. 17. Hofburgtheater und Deutsches Volkstheater.

kett, gegen die Bühne zu abfallend hergestellt. Betritt man den Saal durch eine der vielen seitlichen, in der Richtung der Parkettsitzreihen gelegenen Türen, so bekommt man sofort einen Überblick über das ganze Haus. Der

Eindruck desselben weicht von dem der bisher üblichen Theater wesentlich ab. Über dem breiten und tiefen Parkett, neben welchem keinerlei Logen oder volle Wände, sondern beiderseits in kontinuierlicher Reihenfolge Türen in der Richtung der Sperrsitzreihen angebracht sind, entwickeln sich der Bühne gegenüber die beiden breiten und tiefen, luftreichen Amphitheater, während beiderseits des Proszeniums nur je fünf Logen in der Höhe des ersten Ranges vorhanden sind, die zum Unterschied der nur zwei Etagen bildenden Amphitheater sich aber in drei Etagen wiederholen, indem sich in der beträchtlichen Höhe zwischen dem ersten und dem zweiten Amphitheater je zwei Etagen Logen befinden. Die weitaus überwiegende Mehrzahl des Publikums, über 1700 Personen, sind somit gegenüber der Bühne und nur ungefähr 200 Personen seitlich derselben untergebracht.

Der höchste Platz des letzten Ranges befindet hiebei nur 11·45 m über der Straße und ist über drei Stiegenarme zu erreichen, während im hiesigen Hofoperntheater, das 2263 Personen faßt, der höchste Platz der letzten Galerie 19·20 m hoch liegt und man sieben Stiegenarme überschreiten muß, um von ihm zur Straße herabzugelangen. Im neuen Hofburgtheater, Figur 17, das nur einen Fassungsraum von 1532 Personen besitzt, liegt der höchste Platz gar fast doppelt so hoch als im deutschen Volkstheater, nämlich 20·10 m über der Straße und man muß nicht weniger als dreizehn Stiegenarme überschreiten, um von ihm herabzugelangen. Ähnlich behauptet sich das 1900 Personen fassende Deutsche Volkstheater auch gegen andere neue Theater: Das Stadttheater in Köln, Figur 18, fast 1800 Personen, hat drei Ränge und Plätze bis 21·5 m über der Straße, das Stadttheater in Nürnberg faßt 1421 Personen, hat ebenfalls drei Ränge und Plätze bis 17·20 m über der Straße.

Die im Deutschen Volkstheater erreichte geringere Höhenlage der Plätze ist nicht nur wichtig für das gute Hören und Sehen, sowie für die intime Beziehung der Künstler zum Publikum, sondern auch für die ästhetische Wirkung

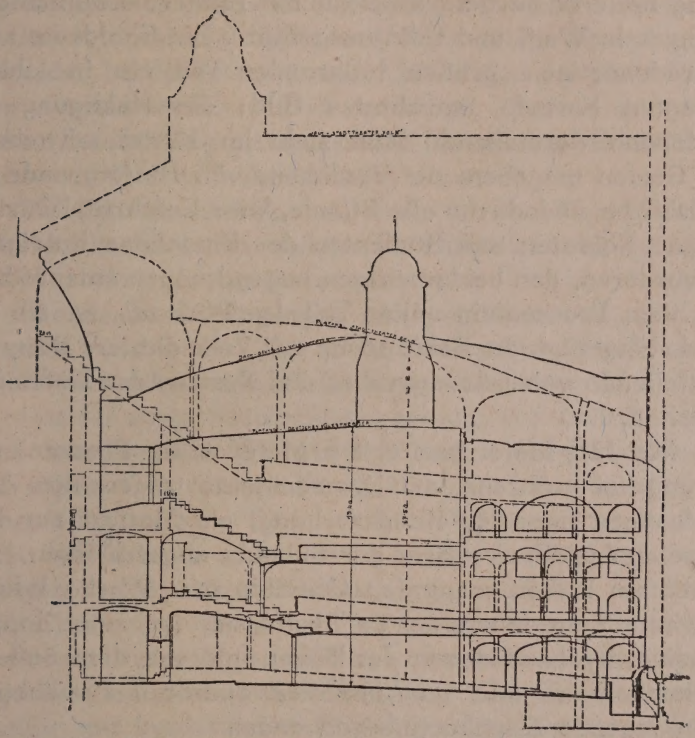


Fig. 18. Kölner Stadttheater und Deutsches Volkstheater.

des gesamten Bühnenbildes von Bedeutung, da dieses unter einem möglichst flachen Sehwinkel erfaßt werden soll. Von allergrößter Wichtigkeit ist aber diese verringerte Höhenlage für die Sicherheit des Publikums, da dieses für den Fall einer Gefahr oder Panik so rasch wie möglich zur Straße hinabgelangen muß. Die Ringtheater-Katastrophe vom 8. Dezember 1881 wäre gewiß minder grauen-

haft verlaufen, wenn das von der Panik ergriffene Publikum sich auf minder hoch gelegenen Plätzen befunden und rascher hätte ins Freie gelangen können.

Der Saal des Deutschen Volkstheaters ist in anmutig heiterer Barockarchitektur mit reichem ornamentalen Schmuck in Weiß und Gold ausgeführt. Die Saaldecke zeigt im rückwärtigen großen halbrunden Teil ein in lebhaft bewegten Formen umrahmtes Bild: die Huldigung der Vindobona darstellend. Man sieht im Mittel schwebend, von Genien umgeben, die Vindobona, im Hintergrunde die Karlskirche und davor alle Stände, wie: Gelehrte, Künstler, Bürger, Soldaten und Studenten der Vindobona huldigend. Im vorderen, den beiderseitigen Logengruppen entsprechenden, dem Proszenium nahen Teil des Plafonds, ist ein Gemälde eingefügt, die Bekränzung des Volksdichters Raimund darstellend, wobei Anzengruber und Nestroy den Gefeierten begleiten.

Die 13·5 Meter breite, 8·5 Meter hohe Proszeniumsöffnung ist während der Zwischenakte gegen den Saal durch einen figuralen Hauptvorhang, ein Maifest zur Zeit Leopold des Glorreichen darstellend, abgeschlossen. Die sämtlichen bisher genannten Gemälde sind Werke Eduard Veiths. Zum feuersicheren Abschlusse ist eine doppelwandige, hydraulisch von der Bühne und von dem äußeren Bühnenkorridor aus und überdies auch mit Handbetrieb zu bewegende Eisenkurtine vorhanden.

Die Einrichtung der Bühne ist durchwegs in Eisen nach den neuesten Erfahrungen der Bühnentechnik hergestellt. Das ganze Gebäude ist in Mauerwerk, Stein, Leimgips und Eisen ausgeführt, so daß außer einigen Fußbodenbelegungen, den Möbeln und verschiedenen Bühnenutensilien sich keine brennbaren Stoffe im Hause befinden. Alle Dekken, einschließlich jener des Auditoriums, sind gewölbt. Die Dacheindeckung des Foyers, des Auditoriums und der Bühne

ist auf Eisendachstühlen in Schiefer und Blech durchgeführt, während die Nebentrakte gar keine Dachböden haben, da hier die Holzzementdächer direkt auf die Wölbungen des letzten Stockwerkes gelegt sind. Die Beleuchtung des Hauses geschieht durchwegs mit elektrischem Licht und eine Hauptzierde des Hauses bildet der prächtige, große Luster, der, bei der Beleuchtung in 127 Glühlampen erstrahlend, einen faszinierenden Anblick gewährt. Außer der elektrischen Beleuchtung ist im ganzen Hause eine sicher funktionierende Kerzennotbeleuchtung vorgesehen.

Die figurale Plastik im Innern ist das Werk Theodor Friedls, die Gruppen, welche das Giebelfeld und sonst die Fassaden zieren, stammen von Franz Vogel. Bezüglich der inneren Einrichtung mag noch erwähnt sein, daß das Deutsche Volkstheater das erste Theater war, welches mit Möbeln aus gebogenem Holze ausgestattet wurde.

Das für einen Gesamtfassungsraum von 1900 Personen berechnete Deutsche Volkstheater wurde hauptsächlich mit Sperrsitzen, teilweise mit Stehplätzen und nur spärlich mit Logen ausgestattet. Dem großen Publikum wurden die Plätze im Parterre und auf den beiden Amphitheatern zugewiesen und nur die verhältnismäßig minderen, für mehrfache Sitzreihen ohnehin nicht verwendbaren Seitenteile nächst dem Proszenium für Logen ausgenützt. Alles wurde aufgeboten, um dem großen Publikum aller Stände, welches mitunter mit bescheidenen Mitteln rechnen muß, auch den letzten Platz behaglich auszubilden, anständig zugänglich zu machen und mit bequemen, für das Sehen wie für das Hören gut gelegenen Sitzen auszustatten. Dem Galeriepublikum wurden die Haupttreppen im Vordertrakt, dem Logenpublikum die beiden Nebentreppen in den Seitentrakten bestimmt, so daß für die breiten Schichten ebenso entsprechend und gewissenhaft, wie für das exklusivere Publikum Vorsorge getroffen erscheint.

Ein volles Haus, Herren und Damen in Festkleidung, im Zuschauerraume die helle Sonne, welche durch die vielen Fenster freundlich verklärend hereinbrach — so ließ sich der erste Tag im Deutschen Volkstheater an, als am 14. September 1889 um die elfte Vormittagsstunde die feierliche Schlußsteinlegung stattfinden sollte. Diese nahm folgenden Verlauf:

Nach der Ouvertüre von Beethoven ging der Vorhang in die Höhe. Auf der Bühne hatten sich links der Vorstand, der Ausschuß des Deutschen Volkstheater-Vereines sowie Direktor Bukovics und die Regisseure versammelt. Auf der rechten Seite standen die Architekten, der Baumeister und die sonstigen Funktionäre des Baudepartements. Den Hintergrund füllten die Mitglieder des Wiener Männergesangvereines aus, welche unter Führung des Chormeisters Kremser erschienen waren.

Der Männergesangverein intonierte den Bauspruch von Adolf Frankel, den Kremser in Musik gesetzt hatte:

Der Kaiser gab den Platz,
Der Bürger gab den Schatz,
Dem Volke soll es nützen
Und Gott soll es beschützen.

Dann trat Architekt Baurat Fellner vor, um als Anreger und Schöpfer des Deutschen Volkstheaters eine Ansprache zu halten, worauf Kommerzialrat Gerhardus zur Verlesung der Urkunde schritt, in welcher die Geschichte des Deutschen Volkstheaters geschildert war.

Der Vorlesung der Urkunde folgte der Vortrag folgender, von Ludwig Ganghofer gedichteten, von Kremser vertonten Hymne durch den Wiener Männergesangverein:

Geschlossen ist
Der letzte Stein,
Den Tempel seht ihr leuchtend stehen.

Nun hebet an
Und stimmet ein
Und laßt uns preisen, was geschehen.

Der Giebel glänzt
In lichtem Schein
Das Gold der Sonne strahlt er wieder.

Ihr Musen naht
Und ziehet ein
Und lasset heimatlich euch nieder.

Nun nehmet auf
Die hehre Schar
In euern Frieden, junge Mauern,

Und euer Bund
Soll immerdar
In schöner Wahrheit blüh'n und dauern.

Sei, junges Haus,
Der schönen Kunst
Zur Wohn- und Heimstatt allerwege,

Und Volkes Lieb'
Und Volkes Gunst
Sei dir auf immer treu und rege.

Die Urkunde wurde hierauf in eine Kapsel gelegt und versenkt; dann nahm Baumeister Schumacher, von zwei in altdeutscher Tracht gekleideten Knappen unterstützt, das Einlegen des Schlußsteines in die vordere Bühnenmauer vor, wobei er ein Sprüchlein hersagte. Zum Schlusse gab er mit einem silbernen Hammer drei Schläge auf den Schlußstein. Diesem Beispiele folgten Fellner und Helmer, Präsident Thonet, Vizepräsident Gerhardus, sowie eine große Anzahl der Anwesenden. Direktor Bukovics sprach, indem er die drei Hammerschläge gab: „Im Geiste der edlen Schöpfer fest, treu und unentwegt."

Nun folgte der letzte Akt der Feier. Der Männergesangverein trug den Schiller-Mendelssohnschen Festgesang „An die Künstler“ vor und damit war diese Feier beendet.

Um halb 7 Uhr abends, für welche Stunde der Verein des Deutschen Volkstheaters die Einladungen ausgegeben hatte, war dann der Beginn der festlichen Eröffnungsvorstellung. Der Abend begann mit der Fest-Ouvertüre von Rath, worauf dann der Prolog von F. v. Saar folgte. Als Eröffnungsstück wurde L. Anzengrubers „Der Fleck auf der Ehre“ gegeben.

Nach Schluß der Vorstellung fand ein Bankett in Ronachers Galeriesaale statt. An mächtig langen Tafeln reihten sich die Teilnehmer und schönen Teilnehmerinnen, denn solche waren in reicher Anzahl im Festkleide erschienen. Den Reigen der Toaste eröffnete Präsident Thonet, dann sprachen noch Kommerzialrat Gerhardus, Oberbaurat Kaiser, Bürgermeisterstellvertreter Dr. Prix, Gemeinderat Dr. Grübl, Baurat Fellner, Architekt Helmer und Direktor Bukovics.

So hat die Muse von ihrem neuen, prächtigen Heim Besitz ergriffen, das zum Vorbilde des modernen Theaterbaues geworden ist, und eine neue Epoche in der Kunst- und Theatergeschichte Wiens hat hiemit hoffnungsvoll begonnen. „Der Pflege deutscher Kunst erbauten Wiener Bürger dieses Haus.“

VII.

Das Deutsche Volkstheater gewann aber für Wien noch eine ganz besondere Bedeutung dadurch, daß, nachdem Wien das ausgezeichnete Stadttheater und das alte unvergeßliche Burgtheater verloren hatte und der Saal des neuen Burgtheaters sich für die intimsten Reize und die feinsten Nüanzierungen der Schauspielkunst als ungeeignet erwiesen hat, es das einzig vollkommen entsprechende Schauspielhaus war, in welchem die intimsten und feinsten Kunstdetails zum Ausdrucke gelangen konnten, wie es auch heute noch dringend zu wünschen wäre, daß dem ausgezeichneten Stabe des Burgtheaters neben dem für große Vorstellungen zu belassenden stolzen Prachtbau am Franzensring ein bescheidenes Heim für jene intimen Kunstleistungen gewidmet werde, um alle alten Burgtheatertraditionen am Leben zu erhalten, beziehungsweise wieder zu erwecken.

Die letzten Worte des seinerzeit von Baron Alfred Berger verfaßten Burgtheater-Epiloges waren: „Im neuen Haus das alte Burgtheater." Sie waren auch die allerletzten Worte, welche im lieben Hause am Michaelerplatz zum Publikum gesprochen worden sind. Leider gingen diese sechs letzten Worte weit weniger in Erfüllung als die im neuen Hause gesprochenen sechs ersten Worte: „Vater, es wird nicht gut ablaufen."

Das alte Burgtheater konnte in dem neuen, prunkvollen Hause nicht gesund weiterleben. Der neue Prachtbau mit seinem verblüffenden, die Sinne fesselnden, fast verwirrenden Reichtum war alles eher, als ein Haus für das alte Burgtheater. Man hat eben den Faden verloren; und das ist das Böseste im Übergang vom Alten

zum Neuen. Seit mehr als fünfundzwanzig, nahezu dreißig Jahren sucht und ringt man vergebens, ihn wiederzufinden. Sollte das tote Burgtheater wirklich nicht wiederzuerwecken und der verloren gegangene Faden durchaus nicht wiederzufinden sein?

Im Prachthause am Franzensring spiele man getrost weiter, denn das dort Gebotene ist ja ganz ausgezeichnet, wenn es auch niemals die Fortsetzung des alten Burgtheaters sein kann. Die ganz großen Ausstattungskünste und Massenwirkungen überlasse man neidlos dem Zirkus oder der Rotunde samt den zehntausend entzückten Zuschauern und beschränke sich auf die Größe vornehmer Kunst. Nicht weit davon aber baue man ein Haus, in dem vor allem das gesprochene Wort mit allen Intimitäten wieder voll und ganz zur Geltung kommen kann, ein Haus mit innigem und warmem Kontakt zwischen Bühne und Publikum, so anspruchslos und gut, wie das am Michaelerplatz gewesen ist — dann könnte auch das alte Burgtheater wieder auferstehen.

Aber bald müßte das sein, sonst lebt niemand mehr, der weiß, was das alte Burgtheater war; der Letzte aus dessen Glanzzeit, der alte Baumeister, ist nun auch schon tot. Und damit das Haus ganz das alte Burgtheater werde, möge darin der Haydn-Verein vor Weihnachten: „Die Schöpfung" und vor Ostern: „Die sieben letzten Worte" mit bescheidenem Orchester und Chor wie dereinst zur Aufführung bringen. Auch wenn in diesem, für das feine Hören und feine Sehen eingerichteten, nicht mehr als zirka 1200 Zuschauer fassenden Theater ab und zu eine kleine Spieloper gegeben würde, so könnte vielen hiedurch noch eine weitere, langersehnte Freude bereitet werden; diesem dritten Hoftheater könnten ja hiezu auch Kräfte des Hofoperntheaters zur Verfügung gestellt werden. In unserer lärmenden, sensationserfüllten Zeit, in der Zeit

der Trommelfeuer von Effekten, wird die Sehnsucht nach edler Einfachheit, durchsichtiger Klarheit und stiller Größe immer dringender.

Die Bedeutung des Raumes für ein Schauspielhaus ist nie deutlicher zu Tage getreten als in dem Augenblicke, da das Burgtheater aus seiner alten Behausung in die neue übersiedelte. Für ein Theater, das in engeren räumlichen Verhältnissen, und gerade mit durch diese Verhältnisse, die ja auch eine gesellschaftliche und geistige Bedeutung haben, eine feste, eigentümliche Gestalt gewonnen, ist der Übergang in einen größeren Raum stets eine tiefeingreifende Wandlung, welche besonderer Vorsicht und Umsicht bedarf. Die Klagen über die Mißstände des neuen Hauses wurden alsbald so allgemein, daß kurze Zeit nach Eröffnung desselben selbst die „Wiener Abendpost" sich zu einem, wie sie es nannte, „objektiv aufklärenden Wort" veranlaßt sah. Der Kern dieser offiziösen Mitteilung bestand darin, daß mit der höchsten Gemütsruhe und mit dürren Worten gesagt wurde: „Es mag sein, daß bei der Gestaltung des Zuschauerraumes Fehler begangen wurden, allein gegen dieselben läßt sich jetzt kaum mehr Abhilfe schaffen. Die übrigen Mängel aber, die sich im Laufe des dreimonatlichen Betriebes herausgestellt haben, werden sich ganz oder zum größten Teile beseitigen lassen." Das waren doch recht übermütige und die Hoffnung auf gründliche Abhilfe völlig abschneidende Worte.

Um Neujahr 1889 erschien in der „Neuen Freien Presse" ein Feuilleton von Speidl, das mit den Worten schloß: „Man wird zugeben, daß in diesen Dingen eine ernste Krisis des Burgtheaters liegt, denn was kann eine ernstere Krisis sein, als daß das Burgtheater, durch räumliche Verhältnisse gezwungen, seinen bisherigen Charakter aufgibt? Will man das Burgtheater, diese unvergleichliche Zierde Wiens, noch retten, so ergreife man die energischesten

Maßregeln, entweder man baue ein neues Haus, das billig herzustellen wäre, oder man baue den eigentlichen Theaterraum des verhängnisvollen Hauses so gründlich um, daß kein Stein auf dem andern bleibt. Wenn wir den Geist der Zeit richtig verstehen, so mehren sich die Zeichen, daß der dramatische Genius von Wien Abschied nehmen und einer großen Stadt im Norden zustreben will. Noch haben wir die Entscheidung in der Hand; aber wir müssen uns rühren, wenn nicht das neue Haus der elegante Sarg des Burgtheaters sein soll."

„Keinen Stein auf dem anderen lassen", dieses als frech verschriene, so vielfach verfehmte Wort ist nach kaum acht Jahren schon so zahm erschienen, daß es sogar Exzellenzen zur Richtschnur ihres Handelns nahmen. Freilich mußte das Wort erst herabkommen — herabkommen bis an die Kasse des Burgtheaters, damit man seinen Sinn einigermaßen verstand und hinter den Witz kam, daß ein mangelhaft gebautes Theater zugleich ein Theater ist, das schlechte Einnahmen liefert. Nun ging man daran, mit Hammer und Hacke zu beweisen, daß der Zuschauerraum schlecht sei. Aber der ganze „eigentliche Theaterraum" bedarf eines gründlichen Umbaues. Zuschauersaal und Bühne bilden zusammen den „eigentlichen Theaterraum" und verhalten sich zueinander wie Wort und Antwort. Die Erzeugung des Wortes auf der Bühne des Burgtheaters ist so schwierig, als es schwer ist, das dort erzeugte Wort im Zuschauersaal zu vernehmen. Die ungeheueren Dimensionen der Bühne wären auch zu reduzieren, aber die damalige Oberleitung des Burgtheaters wollte alle Gebrechen mit Sparsamkeit heilen. Sparsamkeit ist gewiß eine gute Sache, wer nur recht wüßte, was Sparsamkeit eigentlich ist? Wenig Geld ausgeben, heißt noch nicht sparen. Man kann ganze Institute zugrunde sparen. Von den damaligen dunklen Mächten des Burgtheaters wird erzählt, sie wollten als oberste

Grenze eines Künstlereinkommens 10.000 Gulden festsetzen. In den Augen eines Bureaukraten, wie sie in reinster Rasse damals an dem Burgtheater blühten, war ein Künstler, der jährlich diese Summe bezieht, ungeheuer viel – nämlich ein Doppelhofrat! Aber merkwürdig ist es doch, daß die Ära der Sparsamkeit mit einem Akte der größten Verschwendung eröffnet wurde. Als das alte Burgtheater noch stand, hätte man den Umbau des neuen Hauses mit Gemütsruhe vornehmen können. Aber nun mußte man die Bühne auf mindestens ein halbes Jahr sperren. Man entfremdete sich das Publikum, ließ die Schauspieler verwildern, man verzichtete auf sichere Einnahmen und warf ungezählte Summen auf eine wenig Erfolg versprechende Flickarbeit hinaus.

Die seit langer Zeit in der Öffentlichkeit erörterte Frage der Umgestaltung des Burgtheaters hat 1897 eine halbe und daher ungenügende Lösung gefunden. Am 26. März 1897 wurde die diesbezüglich entscheidende Kommission im Burgtheater unter dem Vorsitze des Ersten Oberst-hofmeisters Fürsten Rudolph Liechtenstein abgehalten, welcher der General-Intendant der Hoftheater Freiherr v. Bezecny, Direktor Dr. Burckhard, die Hofräte Wetschl und v. Förster, die Bauräte Fellner und Helmer, die Regisseure v. Sonnenthal und Lewinsky und ein Vertreter der Eisenkonstruktionsfirma Gridl beiwohnten. Es fand eine Begehung des ganzen Zuschauerraumes statt; man ging zuerst in die wegen ihrer Mängel bekannten Logen und auch auf die dritte und vierte Galerie. Auf der Bühne wurde aber eine Probe von „Adrienne Lecouvreur" abgehalten, wodurch die Kommission Gelegenheit zu praktischen Proben der Akustik und der Bühnenübersicht fand.

Hierauf trat die Kommission im Regiezimmer des Burgtheaters zusammen, um ihre während des Rundganges empfangenen Eindrücke zu besprechen. Alle Kommissions-

mitglieder waren einig in der Erkenntnis der oft gerügten Mängel einiger Logen und Sitzplätze, die nur durch die Beseitigung der lyraförmigen Grundform des Zuschauerraumes gemildert werden könnten. Die Fehler der Anlage von Grund aus zu beseitigen sei, wie Fürst Liechtenstein bemerkte, derzeit nicht möglich, da hiezu die Verminderung der Deckenhöhe des Zuschauerraumes wie der Bühne, also ein vollständiger Umbau, notwendig wäre. Um das augenblicklich Erreichbare zu erlangen, würde er die Verkürzung der Logenwände empfehlen, wodurch sich die Umwandlung der Lyraform in eine Hufeisenform und auch eine Vermehrung der Sitzplätze im Parkett von selbst ergibt. Der dürftige Mehrertrag des Hauses, in welchem auch die vom Publikum bisher vernachlässigten Logen wohl besser zur Geltung kämen, würde die veranschlagten Rekonstruktionskosten decken.

Hofschauspieler v. Sonnenthal bemerkte namens der Schauspieler, es sei längst deren Wunsch, das moderne Konversationsstück in einem kleineren, intimen Lustspieltheater zur vollen Geltung bringen zu können; doch seien sich die Schauspieler der Schwierigkeiten bewußt, welche der Erfüllung ihres Wunsches entgegenstehen. Jedenfalls stimmen sie gerne den gehörten Rekonstruktions-Vorschlägen zu, da eine Besserung der akustischen Verhältnisse eine Entlastung des Stimmaufwandes für die Schauspieler bedeuten würde. Anschließend an diese Äußerung gaben mehrere Kommissionsmitglieder der Hoffnung Ausdruck, daß es vielleicht doch im Laufe der Jahre gelingen werde, den Plan der Errichtung eines kleineren, intimen Hofschauspielhauses zu verwirklichen.

Die Bauräte Fellner und Helmer waren nicht nur als hervorragende sachverständige Fachmänner der Kommission beigezogen, um ihre Wohlmeinung abzugeben und ein Gutachten über die beabsichtigte Umgestaltung zu er-

statten, sondern es war auch in Aussicht genommen, daß die beiden erprobten Theaterbaumeister, im Vereine mit dem Chef des Staatsbau-Departements Hofrat v. Förster, die Rekonstruktionspläne ausarbeiten und bei dem Umbau als Architekten mitwirken. Nachdem aber in der Kommissionssitzung vom 26. März 1897 die Entscheidung dahin erfolgt war, daß die Umgestaltung des Zuschauerraumes nur zum Teile, nur ungenügend erfolgen und sich bloß auf die Rekonstruktion einiger Logen beschränken solle, gaben Fellner und Helmer die Erklärung ab, daß sie mit einer solchen Lösung der Aufgabe nicht einverstanden und nicht in der Lage seien, bei der Durchführung derselben mitzuwirken, da sie die Verantwortung hiefür nicht teilen könnten. Infolgedessen sind sie auch, trotzdem man sie durch verlockende, außerordentlich ehrende Zusagen darin zu halten suchte, aus der Kommission für die Umgestaltung des Burgtheaters ausgetreten.

Schon bei einer früheren kommissionellen Beratung der Frage hatten Fellner und Helmer ihre Überzeugung und Erkenntnis, wie das Burgtheater zur Behebung aller in demselben vorhandenen Mängel umgestaltet werden solle, dargelegt und begründet. Sie hatten namentlich widerraten, die Entscheidung zu überstürzen, da die Lösung der Frage vor allem ein eingehendes Studium der vorhandenen Bau- und Konstruktionsverhältnisse erfordere, bevor man an die Ausarbeitung der Pläne für einen Umbau gehe. Sie sprachen auch ihre fachmännische Überzeugung aus, daß, wenn das Burgtheater als architektonisches Kunstwerk erhalten bleiben, wenn es allen künstlerischen Anforderungen seiner Bestimmung entsprechen solle, man sich nicht auf Stückwerk, auf bloße Palliativmittel oder auf die Behebung einzelner Mängel beschränken dürfe. Mit der bloß äußerlichen Beseitigung der Lyraform sei so gut wie nichts getan, da man dadurch nur den Besuchern einiger Logen einen besseren

Ausblick auf die Bühne verschaffe, während die ganz unhaltbaren Zustände in dem engen und gedrückten Stehparterre, in dem schiefen Schlauch der dritten Galerie und auf der schwindelnden Höhe der vierten Galerie, wo man ebenso schlecht sieht wie schlecht hört, fortbestehen würden.

Es müßte nach einem einheitlichen, wohldurchdachten Plane etwas Ganzes und Vollständiges geschaffen werden, damit unter voller Wahrung der architektonischen Schönheit das Burgtheater vor allem seinen Zweck und seine Bestimmung erfülle, allen Besuchern, sowohl in den Logen wie auf den Galerien, den gleichen künstlerischen Genuß zu bieten. Das sei möglich, aber nur auf dem Wege einer vollständigen Umgestaltung, und diese erfordere die nötige Zeit, sowohl zur Ausarbeitung wie zur Ausführung der Pläne. Deshalb empfahlen auch Fellner und Helmer den Bau eines neuen Theaters mit dem Kostenaufwande von etwa einer Million Gulden, nach dessen Vollendung man mit der nötigen Muße an die Umgestaltung des Prachtbaues gehen könne, während dadurch zugleich dem Bedürfnisse, eine für den Sprechton des modernen Schauspiels geeignete Bühne zu erhalten, entsprochen würde.

Es ist leider den beiden hervorragenden Fachmännern, welche die Richtigkeit ihrer Prinzipien damals schon durch eine große Anzahl von Theaterbauten im In- und Auslande bewiesen hatten, nicht gelungen, ihre Anschauungen über die notwendige gründliche Rekonstruktion des Burgtheaters in der Kommission zur Geltung zu bringen. Sie mochten wohl schon bei den ersten kommissionellen Beratungen die Erkenntnis gewonnen haben, daß man nichts anderes als eine partielle Umgestaltung der allerschlechtesten Logen wolle, womit man in einem halben Jahre fertig zu werden hoffte. Deshalb hatten Fellner und Helmer schon damals erklärt, an der Ausarbeitung von Plänen für eine so beschränkte Aufgabe nicht teilnehmen zu können und sie

waren nur auf eine an sie ergangene dringende Einladung zu der letzten entscheidenden Kommissionssitzung erschienen, um in derselben ihren Standpunkt mannhaft auf das bestimmteste und entschiedenste festzuhalten.

Ein neues Burgtheater! Das ist das Wort, das von dem Programme der Wünsche Wiens nicht mehr verschwinden wird. Acht Jahre hat es gebraucht, bis man an die längst erkannten Mängel des Hauses die bessernde Hand anlegte, und dann sah man sofort ein, daß mit diesen Besserungen wenig getan war. Ein Grundfehler des Hauses ist es auch, daß es trotz seiner Weite und ganz enormen Höhe einen zu geringen Fassungsraum hat, an dem es durch den Umbau wenig gewonnen hat und an welchem es dem deutschen Volkstheater und dem Theater an der Wien um ein Beträchtliches nachsteht. Wenn wir auch ein neues, kleineres Haus für das intime Lustspiel wünschen, so hätte sich doch auch im größeren Hause ein bedeutenderer Fassungsraum mit Intimität vereinigen lassen, wie dies im deutschen Volkstheater glänzend erreicht worden ist. Die Idee des heutigen Burgtheaters entstammt der Zeit des „volkswirtschaftlichen Aufschwungs" und des Makartkultus, die, längst verrauscht, hier in Stein festgehalten ist. Noch immer lebt aber die Sehnsucht nach dem verlorenen alten Burgtheater.

Hinter der alten Burg am Ballhausplatz, ganz nahe an dem erinnerungsreichen Michaelerplatz, liegt noch immer wie vergessen die grüne Wiese mit ihrem armseligen Buschwerk, auf die schon der immer kluge Direktor Burckhard hingewiesen hat, auf der so schön erblühen könnte: „Im neuen Haus das alte Burgtheater."

Das alte Wien hatte ohnehin viele charakteristische Schönheiten, die unrettbar in der Umbildung zur modernen Weltstadt geopfert werden mußten, verloren, umsomehr soll man bestrebt sein, zu retten, was zu retten ist. Der dreifache grüne Gürtel, Bastei, Stadtgraben und Glacis mit den Aus-

blicken auf die Vorstädte, in welchen sich die Kirchen mit ihren Türmen und Kuppeln und die stolzen Adelspaläste mit ihren mächtigen Silhouetten und alten Parkanlagen aus dem Meere der niedrigen, selten mehr als einstöckigen Häuser heraushoben, dann darüber hin auf den Wienerwald mit dem Schneeberg und den steirischen Bergen im Hintergrunde, mußte mit dem Falle der Stadtmauern und dem modernen Ausbau der Stadt verloren gehen. Nicht mehr wird das Bedeutungsvolle so bedeutungsvoll wie damals hervorgehoben, die Zeit nivellierte die Gegensätze und fünfstöckige Mietkolosse überragen manche Kirchen und Adelspaläste, und selbst das Rathaus, das sich die Wiener Bürger im stolzen Selbstbewußtsein rühmlichst erbaut haben, hat bescheidenere Arkaden, als die anstoßenden fünfstöckigen Miethäuser.

Der herrliche, von Fischer von Erlach geplante und nur teilweise ausgeführte Burgbau, auf den seinerzeit van der Nüll und Siccardsburg durch ihr geniales Burgbauprojekt hingewiesen haben, ist größtenteils vernichtet durch bodenfremde Kolossalbauten, deren Belletage zirka 120 Stufen über der Straße gelegen ist. Selbst der stolze Bau des Parlamentshauses mit seiner großartig vorbereitenden Brunnen- und Rampenanlage liegt abseits eines Platzes und nicht als der krönende Abschluß einer mächtigen Avenue. Wie schön als wirkliches Kapitol hätte sich dieser Bau entwickeln lassen auf der dominierenden Höhe über den ohnehin demolierungsreifen kaiserlichen Stallungen, gegenüber der Hofburg, zugänglich über durch das Terrain bedingte, feierlich emporführende Rampen und Freitreppen.

Jetzt hat Wien Museen, wie andere Städte Museen haben, ehemals hatte es das wundervolle, märchenhafte Belvedère, in dem nichts als Bilder und wieder Bilder hingen; niemand wohnte in diesen herrlichen Räumen, trotzdem die ganze prächtige Anlage mit den von weitaus vorbereiten-

den Gärten, Teichen und Statuen der würdige Sitz eines mächtigen Herrschers gewesen wäre. Am unteren Eingang des Gartens wieder durch einen vornehmen Vorhof vom Straßenverkehr abgeschlossen, lag im unteren Belvedère die Ambraser Sammlung mit ihren herrlichen Rüstungen, Waffen und sonstigen Schätzen.

Sonstige Sammlungen, die heute auch in Museen untergebracht sind, waren in die Annexe der stolzragenden Hofbibliothek verteilt, vielleicht im einzelnen weit weniger tadellos aufgestellt, für die Wiener aber imponierend schon durch ihr feierliches Heim in dem vornehmen Bau, der einen der prachtvollsten Säle der Welt in sich schließt.

So wohnten die Sammlungen der Kunst und Wissenschaft im alten Wien gewiß nicht zweckmäßiger, aber weitaus idealer als heute. Und das Burgtheater, das einst ganz verwachsen war mit der Burg, ist nun abgeschnitten von dieser, auf einem gar sonderbaren Platz gelegen, an dem einerseits die Umfassungslinien eines Gartens die Grundrißgrenzen der anderseits liegenden Häusergruppe in symmetrischer Weise wiederspiegelt. Des Hoftheaters am Franzensring, das selten prächtig, prächtiger als die meisten Hoftheater ausgestattet ist, können wir uns aber erst dann völlig erfreuen, wenn wir ein eigentliches Burgtheater wiederbekommen sollten.

Sehr wünschenswert wäre es, wenn für das rezitierende Schauspiel, insbesondere für das feine Lustspiel, Theater mit einem Fassungsraum von mehr als 1200 Personen überhaupt nicht verlangt würden; denn wenn auch der Laube-Fellnersche Grundsatz eingehalten wird, den Saal im Verhältnisse zur Besucherzahl so klein als möglich zu halten, so ist es nur in Theatern bis zu der genannten Größengrenze möglich, auf allen Plätzen dem Auge und dem Ohr der Besucher vollständig zu genügen und die richtige intime Wirkung zu erzielen.

Nicht nur wegen der akustischen Wirkung und zur Vermeidung von perspektivischen Gewalttaten in der dekorativen Ausstattung ist auch von allzutiefen Bühnen abzusehen, sondern auch um dem wahnsinnig übertriebenen Ausstattungsluxus zu steuern, der sich bei übergroßen Bühnen naturgemäß in Dekoration und Statisterei ins schier Unendliche erweitert, den Wert des gesprochenen Wortes wie den geistigen Inhalt der Dichtung überhaupt beeinträchtigt und überdies die Theaterkasse gefährlich belastet; allerdings sind das nicht Bestimmungen, welche vom Architekten abhängen, sondern von der Einsicht der Bühnenleiter, der Regisseure und der Autoren. Jedenfalls ist es aber Aufgabe des Architekten, sowohl beim Zuschauerraum als auch bei der Bühne jeden überflüssigen Zentimeter in der Horizontalausdehnung wie in der Höhe zu bekämpfen.

VIII.

Der Beweis, daß der im Deutschen Volkstheater geschaffene Typus allgemeinen Beifall gefunden und sich als nachahmenswert bewährt hat, scheint wohl auch dadurch erbracht, daß einerseits der feinfühlige Theaterfachmann Baron Berger, als er das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg von den beiden Meistern Fellner und Helmer erbauen ließ, das strikte Verlangen stellte, den Theatersaal genau so wie jenen des Deutschen Volkstheaters auszugestalten und daß andererseits die ganz gleiche Anordnung in verschiedenen, von anderer Seite erbauten Schauspielhäusern Anwendung fand.

Es wäre gewiß jenem hervorragenden Theatermanne nie eingefallen, das oben erwähnte Ansinnen zu stellen, wenn nicht die Zweckmäßigkeit des Zuschauerraumes des Deutschen Volkstheaters wirklich anerkennungswert wäre. Es muß aber auch die Tatsache festgestellt werden, daß nicht nur der Zuschauerraum des Deutschen Volkstheaters, sondern auch dessen übrige Dispositionen, wie die Anlage der Treppen, der Ein- und Ausgänge usw. wiederholte Nachahmung gefunden haben; so wurde bekanntlich, als sich die beiden Meister mit dem Baukomitee des Jubiläumstheaters nicht einigen konnten, auch dieses Theater von den Architekten Graf und Baron Krauß nach jenem Vorbilde ausgeführt.

Das stete Bestreben Fellners, getreu der übernommenen Prinzipien Laubes, im Theatersaalbau jede überflüssige Raumbeanspruchung zu vermeiden, ist auch von dem einstigen Burgtheaterdirektor Hugo Thimig voll und ganz anerkannt worden, indem er kürzlich auf eine

seiner Photographien den Wahlspruch geschrieben hat: „Die große Kunst braucht kleine Häuser."

Wiewohl die beiden Meister im Deutschen Volkstheater einen ausgezeichneten modernen Theatertypus geschaffen hatten, so entwickelten sie trotzdem, je nach dem Charakter der zu lösenden Aufgaben, eine ganz außerordentliche Mannigfaltigkeit in der Anlage und Ausgestaltung der Theater, von dem großartigen monumentalen, 3000 Personen fassenden, 1883 erbauten Stadttheater in Odessa, Tafel 6 und 7, das zwei imposante Logenstiegen, jede in der Größe der Prachttreppe des Wiener Hofopernhauses und sechs radial gelegene Galerietreppen, Foyers im Mezzanin, im zweiten und dritten Rang und in allen Etagen Büfetts und Rauchsalons besitzt, bis zu dem kleinen, üppig ausgestatteten Privattheater des leider bereits verstorbenen munifizenten Kunstmäzens Grafen Niki Esterházy in Totis und dem auf unglaublich beschränktem Platze üppig und glänzend entwickelten Theater in Karlsbad, Tafel 8, 9, 10, das Oskar Blumenthal am Eröffnungsabend mit Recht als „ein Gedicht in Stein" verherrlicht hat. Dieses für die aus aller Welt zusammenströmenden wohlhabenden Fremden berechnete, reich durchgebildete kleine Karlsbader Theater hat auch die Namen der beiden Meister mehr in der Welt bekannt gemacht, als manche ihrer großen und großartigsten Theaterbauten.

Von den kleineren Theatern Fellners und Helmers ist das 1889 in Totis, Tafel 10, 11, ausgeführte das allerkleinste und hat nur einen Fassungsraum von 300 Personen; es besitzt zwei Proszeniumslogen, seitliche und rückwärtige Estradensitze, ein Parkett für den vornehmsten Teil der Gesellschaft und eine nach rückwärts geschobene Galerie für die Gutsbeamten und deren Angehörige. Dieses Theater ist wohl in der neueren Zeit als ein gesellschaftliches Unikum zu betrachten und erinnert an das Gehaben des

Cinquecento. Es war die Schöpfung eines wahren Grandseigneurs, der auf seine Kosten sich ein Künstlerensemble hielt und seine, selbst den allerhöchsten Kreisen angehörigen Besucher aus nah und fern zu künstlerischem und geselligem Genusse zu vereinigen wußte. Von dem Moment ihrer Ankunft an der Bahnstation waren sie seine Gäste im schönsten Sinne des Wortes und nach der Vorstellung und dem opulenten Souper fanden sie sich ohne Unterschied des Ranges zum gemeinsamen Kränzchen zusammen. Am anderen Morgen wurden sie dann wieder zu den nach Wien oder Budapest oder sonst wohin führenden Bahnzügen gebracht.

Nach diesem reizenden Bijoutheater ist das zweitkleinste das Theater in Berndorf, Tafel 12 und 13, erbaut 1893. Es faßt 500 Personen und enthält vier Proszeniumslogen, ein Parkett und einen der Bühne gegenüberliegenden, in mehrfachen Sitzreihen ansteigenden Balkon. Auch dieses Theater ist eine Schöpfung, die ihrer Eigenart wegen, gleich den früher genannten, besprochen zu werden verdient. War es in Totis der Grandseigneur von altem Namen, der seinen illustren Gästen das Beste, das er erlangen konnte, aus vollen Händen darbot, so ist es hier der Großindustrielle Artur Krupp, wohl auch eine einzig dastehende Erscheinung und ebenfalls ein Grandseigneur, wenn auch in anderem Sinne, der seinen zahlreichen Bediensteten außer sonstigen vielfachen Wohlfahrtseinrichtungen ein Theater mit fast ständigem Betriebe errichtet hat, in welchem seine Beamten und Arbeiter nach des Tages Mühen geistige Erholung und anregende Zerstreuung finden sollen. Ist auch das Theater hauptsächlich für Arbeiter bestimmt, so hatte der Schöpfer dieses Werkes darum doch keineswegs die Absicht, etwa ein nüchternes, an Fabriksbauten erinnerndes Gebäude zu schaffen, sondern er legte Wert darauf, daß das Theater, worin die darin gebotenen Darstellungen den für

das Schöne empfänglichen Sinn der Besucher anregen sollte, auch in seiner baulichen Erscheinung künstlerisch vollendet ausgestaltet werde. Durch diese Schöpfung, sowie durch ein originell und ideal ausgebildetes Schulgebäude hat sich der Großindustrielle Krupp wahrhaft soziale Verdienste erworben.

Bei den meisten Fellner-Helmerschen Theatern war jedoch Schmalhans Küchenmeister, was auch aus der oft wiederkehrenden Ausbildung von sogenannten Nutzstiegen ersehen werden kann. Dieser Umstand erklärt es auch, daß mehrere ihrer Theater diesbezügliche Ähnlichkeiten aufweisen. Sie mußten eben, wie oft sie auch andere Anlagen planten, doch nur allzuoft aus Ersparungsrücksichten wieder zum billigsten Typus zurückkehren.

Außer den bereits genannten Theatern in Odessa, Karlsbad, Totis und Berndorf zeichnen sich durch reichere Anlage und Ausstattung zunächst noch aus: das 1000 Personen fassende Hoftheater in Jassy, Tafel 14 und 15, mit opulenter Stiegenanlage und sonstiger prächtiger Ausgestaltung, das 2000 Personen fassende, 84 Logen enthaltende Deutsche Theater in Prag, Tafel 16 und 17, das Stadttheater in Brünn, Tafel 18 und 19, mit einer großen Feststiege, das 1500 Personen fassende, monumentale Hoftheater in Wiesbaden (1892), Tafel 16, 20, 21, 22, 23, 24, das Stadttheater in Graz, Tafel 25 und 26, und vor allem das prächtige Theater „Unter den Linden", das heutige „Metropol-Theater" in Berlin (1892), Tafel 8, 27 und 28, ein hervorragendes Werk von großem Wurf, schönster Raumwirkung und meisterhafter Behandlung aller Details. Es ist dies eine stolze Entwicklung, vom Fellnerschen Stadttheater in Wien angefangen bis zu den letztgenannten Meisterwerken in Wiesbaden und Berlin, und so hat sich Fellner auf dem Gebiete des europäischen Theaterbauwesens eine unbestrittene autoritative Geltung verschafft.

Wie bereits dargestellt wurde, war Fellners Ruf als Theaterarchitekt schon durch den wohlgelungenen Bau des Wiener Stadttheaters begründet, welchen er nach dem im Jahre 1871 erfolgten Tode seines Vaters allein gleichzeitig mit dem Bau des Temesvárer Theater- und Hotelgebäudes als 24jähriger junger Mann durchgeführt und 1872 vollendet hat. In rascher Reihenfolge erbaute er dann mit seinem ebenfalls aus der tüchtigen Schule des Architekten Ferdinand Fellner senior hervorgegangenen Kollegen Helmer das Theater in Warasdin, das Volkstheater in Budapest (1874), Tafel 29, 30, die Theater in Augsburg (1876), Tafel 30, 31, Szegedin, Brünn (1881) und Prag (1884). Nach der Ringtheaterkatastrophe entstand in weiterer Entwicklung der von Fellner aufgenommenen Laubeschen Prinzipien und unter dem Einflusse der überall äußerst streng gewordenen Theatergesetze das zum mustergültigen Typus des modernen Theaterbaues gewordene Deutsche Volkstheater.

Durch den großen Erfolg dieses für den gesamten Theaterbau Richtung gebenden Meisterwerkes wurden Fellner und Helmer noch mehr als bisher mit Aufträgen für den Theaterbau überhäuft. So mit dem Wiederaufbau der durch Brand zerstörten Theater in Temesvár und Szegedin, mit dem Neubau der Stadttheaters in Karlsbad, Preßburg, Fiume und Odessa, des Etablissements Ronacher in Wien, des Schloßtheaters in Totis, des Stadttheaters in Zürich, Tafel 32, 16, des Ausstellungstheaters in Wien, des Theaters „Unter den Linden“, jetzt Metropol-Theater, in Berlin, des Stadttheaters in Salzburg und des Etablissements Somossy in Budapest, Tafel 33, 34, ein Varieté in der Größe des Etablissements Ronacher in Wien.

Im Jahre 1890 wurden Fellner und Helmer, als den Siegern in einem engeren Wettbewerbe mit den reichsdeutschen Architekten Semper, Krulisch und Frentzen, der Bau des

königlichen Hoftheaters in Wiesbaden übertragen, dessen überaus gelungene Gesamtanlage vom General-Intendanten Grafen Georg von Hülsen als ideal bezeichnet wurde, aber jedenfalls zu ihren hervorragendsten Leistungen zählt.

In direktem Wege erhielten die beiden Meister Bauaufträge für das Hof- und Nationaltheater in Jassy, das Nationaltheater in Agram, Tafel 35, das Lustspieltheater in Budapest, das Schloßtheater in Ottensheim, das Stadttheater in Kecskemet, das Theater an der Wien (Umbau), das Stadttheater in Großwardein, Tafel 36, das Stadttheater in Graz, das Theater in Mainz, das Theater in Berndorf, das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, Tafel 37, 26, das Varietétheater und Hotelgebäude (Grandhotel Schützenhaus) in Karlsbad, das Stadttheater in der königl. bayerischen Stadt Fürth, das Stadttheater in Thorn, das Modelltheater in Wien, das Stadttheater in Czernowitz, Tafel 38, 39, das Stadttheater in Bielitz, das Hoftheater in Darmstadt, Tafel 30, 40, 41, das Hoftheater in Sofia, das Nationaltheater in Klausenburg, das Etablissement Ronacher (Umbau), das Lustspieltheater in Budapest, Tafel 45, 46, die Stadttheater in Gießen, Gablonz, Jungbunzlau, Baden bei Wien, Tafel 38, 47, Klagenfurt, Tafel 42, 43, 44, und Teschen, das Schloßtheater in Lancut, die Tonhalle in Zürich, Tafel 14, 52 und das Konzerthaus und Theater in Ravensburg. Auch wurden sie mit der Verfassung eines Projektes für das Nationaltheater in Haag betraut. Ebenso wurden sie auch im Jahre 1906 von Direktor Conried in New-York aufgefordert, einen Entwurf für das neue Opernhaus, Tafel 49, 50, 51, zu entwerfen; dasselbe sollte einen Fassungsraum von 2300 Personen erhalten und auf das reichste ausgestattet werden. Dieses Projekt ist imposant im Aufbau und eigenartig in der Anlage der Rangtreppen, welche einen außerordentlich leichten Verkehr der Logenbesucher untereinander sowie zum großen Foyer ermöglicht.

Zahlreiche Erlebnisse knüpfen sich an die Durchführung und die Eröffnung der vielen Bauten, welche die beiden Meister im In- und Auslande unter den verschiedenartigsten Verhältnissen auszuführen hatten.

Anläßlich der Eröffnung des Nationaltheaters in Agram, welche in Anwesenheit des Kaisers stattfand, waren große Festlichkeiten in Agram. Der Balkon des Theaters wurde mit einem in purpurroten Samt feierlich ausgestatteten Baldachin geschmückt, und hier hielt der Banus Kuhen-Hedervary eine schwungvolle Ansprache an den Kaiser, dann wurden die Architekten und Bauleute vorgestellt, worauf der Kaiser alle Räume des Theaters besichtigte und sich sehr lobend über das Gesehene aussprach.

Nach der Festvorstellung wurde in den Sälen der Turnhalle ein großer Ball abgehalten und tags darauf fand ein großes Bankett zu Ehren der Theater-Intendanten, die von Budapest, Prag und Laibach gekommen waren, statt. Intendant Miletić des Nationaltheaters in Agram hielt die Begrüßungsansprache zuerst kroatisch und ungarisch, dann aber deutsch, indem er meinte, es sei das beste, sich der deutschen Sprache zu bedienen, da diese alle Anwesenden verstehen. Es wurde nun eine ganze Reihe von Reden gehalten, wobei auch rühmlichst der Architekten gedacht wurde. Plötzlich hörte man von der Straße her einen großen Lärm; das Einfahrtstor des Hotels „Kaiser von Österreich" wurde geschlossen, denn es gab einen so argen Straßenkrawall, daß das Militär mit der Waffe einschreiten mußte. Die Agramer Studenten hatten nämlich das Einziehen der serbischen Fahne, die am Hause der serbischen Bank ausgesteckt war, verlangt, und da dies nicht geschah, innerhalb von 10 Minuten sämtliche Fenster des 3 Stock hohen Hauses eingeworfen und dessen ganze Fassade buchstäblich von oben bis unten mit Tinte begossen.

Als man dem Kaiser von dem Krawall berichtete, ließ er sofort seinen Leibwagen kommen, fuhr, von seinem Adjutanten begleitet, durch die Stadt und wurde mit hellem Jubel und größter Begeisterung begrüßt. Das Ganze war eine Demonstration gegen die schon damals, 1895, fühlbaren staatsfeindlichen Umtriebe der großserbischen Idee.

Die Eröffnung der neuen Tonhalle in Zürich wurde durch große Festlichkeiten, die durch drei Tage dauerten, gefeiert. Es waren hiezu die Musikheroen Brahms, Joachim mit seinem berühmten Quartett, Hegar und viele Andere gekommen. Anläßlich der Schlüsselüberreichung hielt der Präsident der Tonhalle, Pfarrer Frick-Forrer, einer der bedeutendsten Kanzelredner der Schweiz, eine formvollendete Rede unter warmen Dankesäußerungen. Abends fand im Konzertpavillon das Festbankett statt. Der Obmann des Baukomitees, Herr Koch-Klierborm, brachte den ersten Toast auf die Opferwilligkeit der Stadt Zürich aus und ließ den Architekten durch zwei in Schweizertracht gekleidete Pagen einen goldenen Pokal überreichen, welcher eine Nachbildung der Glocke der altehrwürdigen Frauenmünsterkirche darstellte. Am nächsten Tage wurde die neue Tonhalle illuminiert und ein Feuerwerk auf dem Züricher see abgebrannt.

Zu Ehren Brahms und Joachims, ersterer hatte sein Triumphlied persönlich dirigiert, veranstaltete der österr.-ungar. Generalkonsul Dr. Przibram ein intimes Souper, an welchem der liebenswürdige Hausherr mit seiner schönen Gemahlin, Brahms, Joachim und Helmer teilnahmen. Es herrschte hiebei echt österreichische Gemütlichkeit und in herzlichster Weise begrüßte Dr. Przibram seine Gäste. Dann erhob sich Joachim, um für den schönen Abend zu danken, ebenso Helmer mit einem Dank für die liebenswürdige Hausfrau und schließlich Brahms, um seiner Befriedigung über den schönen Empfang Ausdruck zu geben und lobte

hiebei die vortrefflich gelungene Akustik des großen Konzertsaales.

Georg von Hülsen wurde vom Kaiser Wilhelm zum Intendanten des Wiesbadner Hoftheaters ernannt, als der Neubau seiner Vollendung entgegen ging. Hülsen nahm noch lebhaften Einfluß auf die innere Ausstattung des Zuschauerraumes und sprach den Wunsch aus, daß neben dem Empfangssalon des Kaisers das Toilettezimmer eine Nachbildung der Kajüte der Jacht „Hohenzollern" sein möge. Hülsen sprach sich nach jeder Richtung hin überaus günstig über den Bau des Theaters aus und als er in seiner mit außerordentlichem Geschmack eingerichteten Wohnung ein intimes Nachtmahl gab, erschien am Schlusse desselben zu Ehren des Wiener Architekten ein veritabler Wiener Apfelstrudel.

Die Eröffnung des Hoftheaters erhielt eine besondere Weihe durch die Anwesenheit des deutschen Kaisers. Vormittags wurde vom Kaiser das von Meister Schilling geschaffene Monumet „Kaiser Wilhelm I." nach einer Festrede des I. Bürgermeisters Dr. von Ibell übernommen und abends fand die Eröffnung des Hoftheaters statt. Punkt sechs Uhr erschien der Kaiser in der schwarzen Uniform seiner Leibhusaren in der Proszeniumsloge, von schmetternden Trompetenfanfaren begrüßt, während ihn das Publikum mit brausenden Hochrufen empfing. Die Musik intonierte dann die Kaiserhymne, welche die gesamte Festversammlung stehend mitsang. Alsdann folgte die Ouvertüre zur Weihe des Hauses von Beethoven, worauf das vom Intendanten Georg von Hülsen verfaßte Festspiel begann. In der Zwischenpause wurden die Architekten vom Kaiser in seinem Salon empfangen. Der Kaiser erkundigte sich angelegentlich um verschiedene Details des Baues und erklärte, daß das Theater in Wiesbaden wohl das schönste in Deutschland sei und daß ihm der Aufgang zu seiner Loge ganz besonders gefalle.

Schon am Nachmittag hatte im Kurhause ein Bankett stattgefunden, welches die Stadt den Bauleuten und den am Bau näher beteiligten Kreisen gab. Selbstverständlich fiel es auf, daß das Bankett vor der Eröffnungsvorstellung abgehalten wurde, während man doch überall erst nach der glatt verlaufenen Eröffnung das Festmahl einnimmt. Nach einer Mitteilung des Oberbürgermeisters Dr. von Ibell wurde aufklärend bemerkt, daß der Wein in Wiesbaden zu gut sei und daß sich die Festgäste später nicht mehr nachhause finden würden.

Die Eröffnung des neuen Stadttheaters in Zürich war im September 1890 ein Festtag für die schöne Limmatstadt. Bei herrlichstem Wetter fand um 11 Uhr vormittags die Schlußsteinlegung statt. Abends wurde in der alten Tonhalle das Bankett abgehalten, an welchem 800 Personen teilnahmen. Während des Banketts wurde den Architekten ein Lorbeerkranz durch den Stadtbaumeister Geiser vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereine mit der feierlichen Versicherung überreicht, daß keine Mißgunst gegen die Österreicher herrsche, die den Schweizern vorgezogen worden seien im friedlichen Wettkampfe der Kunst. Seitens des Hofrates Dr. Przibram als Leiter des k. u. k. Konsulates wurde den Architekten ein höchst schmeichelhaftes Schreiben überreicht.

Das Theater wurde mit der Oper „Wilhelm Tell" eröffnet, zu welcher Oper Herr Robert Schwarzenbach die Kosten der großartig ausgestatteten Dekoration getragen hat. Der Bau dieses Theaters bot insoferne große Schwierigkeiten, weil die Fundamente unmittelbar am Zürichersee auf Seekreide zu stehen kamen und ein sehr strenger Winter war, so daß der Dachstuhl des Zuschauerhauses bei 8 bis 10^0 Kälte aufgeschlagen werden mußte. Trotzdem wurde aber das Theater innerhalb 16 Monaten vollendet.

Das gräflich Nikolaus Esterházysche Theater in Totis liegt gegenüber dem Schlosse in einem größeren Gebäudekomplex. Man gelangt von einem großen, mit einem Glasdach überdeckten Fahrhofe zu den Eingängen des Theaters. Dieser Fahrhof war bei Theatervorstellungen als Wintergarten mit Rasenflächen und mächtigen Palmen geschmückt und die Magnaten fuhren mit ihren prächtigen Viererzügen in denselben ein.

Im Quertrakt lag das geräumige Atelier des Tiermalers Pawlik, der ausschließlich vom Grafen Nikolaus beschäftigt wurde und der auch als Regisseur bei den Theatervorstellungen mitwirkte. Der Dichter Karl Groß verfaßte die Theaterstücke, deren Handlung zumeist dem Leben des Grafen und seiner Umgebung entnommen wurde.

An der Einfahrt des Glashofes lagen die einfach ausgestatteten Wirtschaftsräume. Man gelangte zunächst in ein größeres Speisezimmer für die Mitwirkenden und dann in ein kleineres Zimmer für die Ehrengäste. Schon vierzehn Tage vor der Eröffnung des Theaters hatten die unter der Direktion Frieses geleiteten Proben begonnen und es herrschte ein vielbewegtes Leben in den Räumen des Ateliers und der Wirtschaft, das sich selbstverständlich bis in die späte Nacht hinauszog. Hiebei wurden beständig kleine Kabarett- und Sketchaufführungen inszeniert, wodurch natürlich der Fortschritt der Bauarbeiten im Innern des Theaters wiederholte Störungen erlitt.

Die ganze Künstlerschar war im Schloßgebäude untergebracht und der Schloßherr sorgte stets in munifizentester Weise für dieselbe und nur das opulente Inventar einer solchen Schloßherrschaft konnte diesen großen Anforderungen entsprechen. Mit bereitwilliger Umsicht kam Tom, der treue Kammer- und Leibdiener des Grafen, allen Aufträgen und Wünschen der Gäste entgegen und dies schien manchmal wirklich nicht leicht. So wollte der eine ein Reitpferd, der

zweite einen Matrosen für eine Segelpartie, der dritte einen Kutschierwagen, andere wieder einen Jagdwagen oder einen Viererzug, um mit einer Gesellschaft in den naheliegenden Weingarten zu fahren. Und am Abend wurde dann selbstverständlich nach Landessitte pokuliert. Unter den Gästen befanden sich die höchsten Herrschaften und der Hochadel, so Erzherzog Otto und der Herzog von Braganza, aber man bewegte sich ungezwungen und behaglich in den gastfreundlichen Räumen des Schloßherrn.

Helmer erzählt folgende lustige Szene: Allmorgens um 10 Uhr wurde mit einem Viererzug zum Baden nach dem herrlichen See gefahren. Helmer, wenn er für sich sein wollte, mußte sich immer verstecken, damit ihn der Graf nicht sah, allein dies nützte ihm nichts, er wurde gesucht und gerufen und so fuhr er dann auch wieder an einem prächtigen Sommertag mit. Als alles zum Baden bereit war, sprang plötzlich eine kräftige Dame vom Sprungbrett ins Wasser. Allgemeines Halloh! Und als man näher hinsah, war es der dicke Tom im Damenkostüm.

Die größte Freude des liebenswürdigen Schloßherrn war es, wenn er sah, daß sich alle seine Gäste gut unterhielten. Seine Bestrebungen, aus der von ihm ins Leben gerufenen Theaterschule jungen, unbemittelten Talenten die Wege zu ebnen, waren in vielen Fällen sehr erfolgreich. Es sind allererste Kräfte daraus hervorgegangen und Zierden der Budapester Oper, des königlichen Schauspielhauses in Berlin und einiger Wiener Theater geworden.

Die Ausführung des Nationaltheaters in Sofia war für die Architekten eine besonders schwierige Aufgabe. Das Unterrichtsministerium, an dessen Spitze damals Dr. L. Schischmanow stand, hatte sich bereits von Pariser und Prager Architekten Pläne für das neue Theater anfertigen lassen. Im Jahre 1905 wurden jedoch Fellner und Helmer beauftragt, ebenfalls Pläne für dasselbe zu entwerfen, worauf

ihnen dann auch die Durchführung des Baues übertragen wurde.

Die Vergebung der Arbeiten unterlag großen Schwierigkeiten, indem damals in Bulgarien keine Bau- oder Maurermeister wie in Österreich-Ungarn oder Deutschland zur Verfügung standen. Es mußten die Maurerarbeiten an einen Unternehmer vergeben werden, der dann die Arbeiten an einen mazedonischen Vorarbeiter weitergab. Man kann sich hieraus das angenehme Verhältnis zu dem Unternehmer vorstellen. Trotz allem Ungemach gelang es aber dennoch, das umfangreiche Gebäude in kaum sieben Monaten bis zur Dachgleiche zu bringen, wobei anerkannt werden muß, daß die mazedonischen Maurer bei ihrer anspruchslosen Lebensweise ganz Bemerkenswertes geleistet haben. Von einer Organisation der Arbeiter war damals in Sofia noch keine Rede. Die Maurer machten sich selbst, sobald die Mauern etwa manneshoch aus dem Kellergeschoß heraus waren, ihre Pritschen längs der Mauer und hielten hier ihre Nachtruhe. Sobald die Sonne aufging, waren sie an der Arbeit und hörten bei Sonnenuntergang zu arbeiten auf.

König Ferdinand interressierte sich sehr lebhaft für den Theaterbau, er ließ sich die Pläne in seinem Palais ausführlich erläutern und sprach den Wunsch aus, ihn immer zu verständigen, wenn jemand von Wien nach Sofia käme, um den Bau zu inspizieren, indem er stets den Fortschritt auf der Baustelle selbst verfolgen wolle. Diesem Wunsche des Königs wurde immer entsprochen und König Ferdinand stieg sogar, als die Hauptgleiche erreicht war, auf alle Gerüste, um von diesen aus den Bau überblicken zu können.

Der Bau wurde im Oktober 1906 vollendet, aus politischen Gründen wurde aber die Eröffnung auf den 16. Jänner 1907 verschoben. An diesem Tage wurde dann unter großen Feierlichkeiten das Theater mit einem nationalen Festspiele eröffnet. Nach Schluß der Vorstellung rief der König Ober-

baurat Helmer in die Hofloge und überreichte ihm unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken des Dankes für die äußerst gelungene und künstlerische Ausführung des Theaterbaues das Kommandeurkreuz des bulgarischen Zivilverdienstordens. Tags darauf erhielt Helmer noch ein Porträt des Königs mit einer eigenhändigen Widmung.

Beide Meister erhielten für ihre weitverzweigten hervorragenden Leistungen zahlreiche Auszeichnungen. Beide erhielten vorerst den Titel und Charakter eines k. k. Baurates, dann den eines k. k. Oberbaurates. Beide wurden korresp. Ehrenmitglied des Royal Inst. of British Architects. Beide wurden Komtur und Ritter hoher Orden. Von österreichischen Orden erhielt Fellner das Komturkreuz des kaiserl. österr. Franz Josef-Ordens und den Orden der eisernen Krone III. Kl. und Helmer den Orden der eisernen Krone III. Kl. und das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens.

IX.

Ein weiteres vielbeachtetes Werk von Fellner und Helmer ist das neue Konzerthaus und die k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Tafel 53, 54, 55, 56, 57, 58, welches durch sie im Vereine mit Oberbaurat Baumann, der schon früher ein Projekt für ein großes, dem Stadtpark jedoch näher geplantes Konzerthaus entworfen hatte, in den Jahren 1911 und 1912 zur Ausführung gelangte. Die Aufgabe war insofern eine sehr schwierige, weil auf einem verhältnismäßig kleinen Bauplatz drei Konzertsäle mit weitläufigen trennbaren und vereinbaren Nebenräumen unterzubringen waren; vorerst ein großer Saal für 2200 Personen mit einem Orchesterpodium für 120 Musiker und einem Sängerpodium für 800 Sänger. Dieses Podium ist so konstruiert, daß es sowohl für ein aufsteigendes, als auch für ein vertieftes, unsichtbares Orchester verwendet und auch sonst entsprechend umgestaltet werden kann. Dem Orchester ist in Halbellipsenform eine Orgel mit 175 Registern eingegliedert, von wo aus auch ein im Dachraum stituiertes Orgelwerk mit 25 Registern gespielt werden kann. An diesen großen Mittelsaal gliedern sich einerseits ein mittelgroßer Saal für 893 Personen mit kleinerem Orchesterpodium und einer im Dachraum untergebrachten Orgel, andererseits ein kleiner Saal für 414 Personen mit Musikpodium und kleinem Bühnenraum an; außerdem wurde im Souterrain, im Parterre und im Halbstock, gegen den Eislaufplatz zu, eine geräumige Restauration errichtet, so daß bei großen Festlichkeiten, Redouten, Bällen u. dgl. 5000 bis 6000 Personen in den Konzerthausräumen Platz finden können.

Die Akademie als Unterrichtsgebäude ist für ungefähr 1000 Schüler bestimmt, enthält fünf große Lehrsäle, einen

Probesaal, achtzig größere und kleinere Lehrzimmer, das Präsidial- und Direktionsbüro, Konversationszimmer für die Professoren und die nötige Anzahl Garderoben und Toiletten. An den Gebäudeecken befinden sich zwei geräumige Treppenhäuser mit Personenaufzügen; in der Mitte des Hofes ist ein reizendes, originell ausgebildetes Theater mit einem Fassungsraum für 521 Personen mit Parterre und Balkon untergebracht.

Das Schauparterre betritt man von einem Vestibüle aus durch die beiderseits angeordneten Garderoben und den Balkon und die Logen über zwei seitlich angeordnete Stiegen. Die geräumige, 20 Meter breite, 10 Meter tiefe Bühne ist mit allen modernen technischen Behelfen ausgestattet. Das Theater dient als Übungsbühne für musikalische und dramatische Aufführungen, das Orchester ist daher so eingerichtet, daß es einmal als kleines Mozartorchester, einmal als Orchester für 30 Musiker und einmal vertieft als Wagnerorchester benützt werden kann. Das reizende Akademietheater, das einen idealen Kontakt zwischen Bühne und Publikum gestattet, ist wie geschaffen zur „Kammeroper" und man fragt sich: Warum wird diese schöne Möglichkeit so selten benützt? Das ältere und das neuere Singspiel, dem die größten Häuser verschlossen bleiben müssen, ruft nach Unterkunft und die Opernvorstellungen der Akademie geben sich nicht mit Kleinigkeiten ab.

Wer nicht in die Vorgeschichte dieses Konzerthaus- und Akademiebaues eingeweiht ist und nicht die Grundlagen kennt, auf welchen hiebei der Architekt zu schaffen gezwungen war, dem muß manches daran unverständlich bleiben, und so steht das Wirken des Architekten zumeist unter einem gewissen Zwange, sei es in Form besonders schwieriger praktischer Forderungen oder in der Knappheit der zur Verfügung stehenden Mittel, sei es in der Form besonderer Wünsche des Bauherrn, und so ist und wird

die Architektur stets eine Kunst des Kompromisses sein und bleiben.

Ich kenne auch in diesem speziellen Falle die Pläne und die Bauausführung besonders genau, da ich in dabei vorgekommenen Streitfällen als Sachverständiger den Bau von oben bis unten genau besichtigen mußte. Die Ausführungspläne wurden im Atelier Fellner und Helmer unter der Leitung Fellners ausgearbeitet. Als es dann zur Ausführung kam, hat sich Fellner persönlich und ausdrücklich vollkommen freie Hand in der Bauleitung bedungen und hat auch tatsächlich die ganze Arbeit selbst geleitet und zu Ende geführt.

Der Faden der Anknüpfung und der natürlichen Weiterentwicklung ist hier glücklich gefunden worden, der leider nur allzuoft, vor allem beim Bau des Burgtheaters und selbst beim Hofburgbau, trotzdem van der Nüll und Siccardsburg seinerzeit in ihrem herrlichen Stadterweiterungsprojekt den richtigen Weg hiefür gewiesen haben, durchaus nicht aufgenommen werden wollte.

Gegen Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts besaß Wien noch die vornehmen Redoutensäle für Konzerte, Bälle, Redouten und sonstige Festlichkeiten und außer diesen für Konzertzwecke noch den bescheidenen alten, von Löbl erbauten Musikvereinssaal mit seiner schönen, charakteristischen Fassade gegen die Tuchlauben und seinen primitiven Nebenräumen, die beiderseits einer offenen Durchfahrt über ziemlich steile Treppen zugänglich waren.

Den Bösendorfersaal, der nun auch verloren gegangen ist, an dessen Stelle nun ein wertvolles Grundstück mitten im vornehmsten Teile der Stadt seit Jahren brach liegt, gab es damals noch nicht. Wohl existierte schon längst dessen Bau, aber nicht als Konzertsaal, sondern als Reitschule, und ich selbst war gar nicht erfreut, als ich eines Tages dahin kam und ihn für diesen Zweck geschlossen fand.

Im übrigen wurden auch die Hoftheater für Konzertzwecke beansprucht, so fanden die philharmonischen Konzerte unter Eckart und Dessoff an Sonntagen um halb ein Uhr nachmittags im Kärntnertortheater und Oratorienaufführungen an Abenden vor Weihnachten und Ostern im alten Burgtheater statt. Für Liedertafeln und Elitebälle gab es außer dem Sophiensaale und einigen kleineren Sälen noch den Dianasaal, in welchem auch die lustigsten, damals nur für Herren zugänglichen Narrenabende des Wiener Männergesangsvereines und die tollsten, auch nur für Herren ohne Familienbegleitung empfehlenswerten Debardeurmaskenbälle abgehalten wurden. Daselbst haben übrigens auch die großen Konzerte der damals hochgefeierten Sängerin Carlotta Patti stattgefunden.

Für Bälle niedrigen Ranges war damals noch der alte, wiewohl schon ziemlich herabgekommene „Sperl" und der durch überlaute Reklame rasch populär gewordene „Schwender" vorhanden, zu welchen anfangs der sechziger Jahre die etwas höher stehenden, von Weber erbauten Säle der Gartenbaugesellschaft hinzukamen, deren Glanzepoche die „Hesperusabende" bildeten.

Vor allem geschätzt waren aber die herrlichen Redoutensäle. Im großen Saale wurden die Konzerte des Wiener Männergesangsvereines, des Singvereines und der Singakademie, sowie die großen Gesellschaftskonzerte abgehalten und zahlreiche fremde Gäste dirigierten daselbst, darunter Liszt, Wagner, Lazareff und Lachner. Der kleine Redoutensaal war gleich dem alten Musikvereinssaale hauptsächlich der Kammermusik gewidmet. Das Quartett Hellmesberger spielte mit Vorliebe in diesem, das Quartett Laub in jenem.

Unvergleichlich und völlig ihrem Namen entsprechend waren die Redoutensäle für die Abhaltung von Redouten

geeignet. Der große Saal mit seinen niedrigen Galerien, den hohen Pilasterstellungen darüber, der schön gegliederten Decke mit den ebenen Mittelfeldern und den zu diesen ansteigenden reichkassetierten Wölbungen, den im Fond des Saales beiderseits gegen den Teesalon emporführenden Treppen, der vornehmen Farbenstimmung in Weiß-Rot-Gold und den reichgeschnitzten, mächtigen Lustern und hochhinaufragenden Wandbeleuchtungskörpern mit ihren unzähligen, warmtönigen, lebendig flackernden Kerzenflammen wirkte ungemein feierlich. Insbesondere gab aber die niedrige Galerie dem Saale bei aller Feierlichkeit einen warmgemütlichen, anheimelnden Zug, welcher zum Hinauf- und Herabsprechen und zu allerlei halblauten Vertraulichkeiten verleitete, um dann in die stille „Seufzerallee" hinüberzuführen, welche abseits der beiden Säle und nahe den gerne aufgesuchten, selten verschmähten Süssigkeiten und Kühlungen der Konditorei gelegen war.

Die im Jahre 1870 eröffneten goldstrotzenden neuen Musikvereinssäle wurden von den Wienern niemals als ein Ersatz der für sie seither verloren gegangenen Redoutensäle empfunden. Durch fast zwei Jahrzehnte öffneten sich diese herrlichen Säle allerdings noch alljährlich einmal für ein größeres Publikum, wenn Ihre Majestät die Kaiserin Elisabeth den Industriellenball durch ihr bezauberndes Erscheinen verherrlichte. Nun sind die Redoutensäle schon längst ausschließlich den Hoffesten vorbehalten. Aber selbst bei diesen ist der große Redoutensaal nicht mehr das, was er dereinst gewesen ist. Seit man ihm seine trauliche Galerie genommen hat, ist er zu einem Raum ohne besonderen Charakter geworden.

Das Auferstehungsfest der alten Redoutensaalherrlichkeit feierte aber das musikalische und festfreudige Wien am Tage der Eröffnung des neuen Wiener Konzerthauses, dessen Säle sich rasch und vortrefflich für Konzerte,

Bälle und Redouten eingelebt haben. Die Vornehmheit der Altwiener Redoutensäle ist nun im großen Saale des Wiener Konzerthauses in modernster Form der heutigen, in Bezug auf Komfort viel anspruchsvolleren Zeit angepaßt. Wir finden daselbst die niedrige Galerie wieder, über welche sich der Saal zur mächtigen Höhe erhebt, und finden ein Motiv des kleinen Redoutensaales wieder, die freie seitliche Säulenstellung, die sich hier zu den imposanten Säulenreihen beiderseits des Saales längs der Logen entwickelt und als halbelliptischer Säulenkranz das Musiker- und Sängerpodium umschließt, um dann gemeinsam die weitgespannte, sanftgewölbte, reichverzierte Decke zu tragen. Wir finden den Farbenakkord Weiß-Rot-Gold wieder, durch das feine, helle Graugrün der stolz ragenden Stuckmarmorsäulen bereichert. Der Saal erweist sich als ein würdiges Gegenstück zu dem schönsten Theatersaal der Welt, dem herrlichen Auditorium der van der Nüll-Siccardsburgschen Hofoper, jenem glanzvollen Theatersaal, der sich als heiterer, luftiger, überaus behaglicher Raum präsentiert, der weitläufig ist, ohne seinen anheimelnden Reiz zu verlieren, prächtig, ohne zu bedrücken, und der das Auge des Besuchers liebenswürdig erfreut, ohne seine Sammlung zu bedrohen.

Die Nebensäle des Wiener Konzerthauses, jeder charakteristisch in seiner Art, die weitläufigen und doch behaglichen Foyers, das riesige Restaurant und die reichlichen Garderoben und sonstigen Vor- und Nebenräume sind klar und übersichtlich angeordnet und bieten interessante Durchblicke. Nirgends treffen wir eine Sucht nach dem Sonderbaren, Verblüffenden, Nochniedagewesenen, alles entwickelt sich ungezwungen, natürlich, passend und zweckmäßig, so daß die drei Säle ganz selbständig und von einander unabhängig, oder bei großen Festen vereint, ein herrliches Ganzes bildend, verwertet werden können. Viele reizende

Einfälle zeigen nicht nur im Inneren des Wiener Konzerthauses, sondern ganz besonders auch im anmutigen Schultheater der Musikakademie, daß die Phantasie des Künstlers immer noch genug Spielraum hat, auch wenn ein bestimmtes und, wie in diesem Falle, ein kulturell naheliegendes Idiom zum Ausdrucke gewählt wird. Die Formen des Empire und der sangesfrohen Biedermeierzeit erweitern sich hier spielend wie von selbst, indem sie die modernsten Aufgaben erfüllen, sie charakterisieren und idealisieren.

Zufolge eines von ihnen gewonnenen Wettbewerbes erhielten Fellner und Helmer auch den Auftrag zur Errichtung der Freiherr von Rothschildschen Nervenheilanstalt am Rosenhügel, Tafel 59, 60, in Wien, einer überaus umfangreichen Anlage, welche außer dem mustergültig ausgebildeten und eingerichteten Hauptgebäude noch zahlreiche Nebengebäude in sich faßt, so die Villa des Direktors, das Administrationsgebäude, das Ökonomiegebäude mit besonderem Ökonomiehof, das Küchenhaus, das Waschhaus, das Gärtnerhaus und das Pförtnerhaus.

An sonstigen, von den beiden Meistern ausgeführten öffentlichen Bauten wären besonders hervorzuheben die k. k. Sternwarte, Tafel 48, 50, nächst dem Türkenschanzpark und das Gebäude des Gewerbeförderungsdienstes für das k. k. Handelsministerium in Wien, das National- und Adelskasino in Lemberg, Tafel 61, die Sprudelkolonnade, die Stadtpark- und Konzertsaalkolonnade, das prächtige Kaiserbad, Tafel 62, 63, und die Stefaniewarte in Karlsbad, die Stefaniewarte am Kahlenberg, die Sparkasse in Fiume, das Maria-Theresia-Frauenhospital, das Baron Max Springersche Waisenhaus und das Residenzklubhaus in Wien, die Kunsthalle in Agram, Tafel 46, 64, 65, das malerische Rathaus, Tafel 66, 67, und der Saalbau in Liesing, das neben dem neuen Theater stehende Batzenhäusel in Baden, das Verwaltungsgebäude in Aussig a. d. Elbe der Brüxer Kohlen-

bergbau-Aktiengesellschaft, der Saalbau der Bäckerinnung in Wien, ferner die Pläne der Bankfilialen der österreichisch-ungarischen Bank in Lemberg, Olmütz, Arad, Bielitz, Mähr.-Ostrau, Trautenau, Drohobycz, Czernowitz, der Kroatischen Lombard- und Eskomptebank in Agram und des Bulling-Inhalatoriums in Ischl.

Weiter stammen aus dem Atelier Fellner und Helmer die Mausoleen Thonet, Eisler, Gerhardus, Faber, Taussig am Wiener Zentralfriedhof, von Schenk am Hietzinger Friedhof, Plank in Weidling, Schneider in Vöslau, Heyrowsky in Steiermark, Rosenberg und Latzko in Budapest, Briß in Olmütz und Waldek in Prag.

Auch auf dem Gebiete des Waren- und Wohnhausbaues haben Fellner und Helmer eine weitausgreifende, zielbewußte Tätigkeit entfaltet; besonders zu nennen wären diesbezüglich die Thonethäuser am Stephansplatz und in der Kärntnerstraße in Wien sowie in Graz und Brünn, das Haus der Herzogin de Castries in der Rotenturmstraße, die Warenhäuser Rothberger und Kramer am Stephansplatz und das Warenhaus Schein am Bauernmarkt in Wien, das Warenhaus Rothberger in Budapest, das Warenhaus Gerngroß in Wien, VII. Bez., Mariahilferstraße, Tafel 66, 68, welches, in armiertem Beton ausgeführt, den Typus des modernen Warenhauses darstellt und dessen zeichnerische Durchführung von dem Sohne Helmers in belgischer moderner Stilrichtung stammt, endlich die Warenhäuser Kaster & Öster in Graz und Prag, ebenfalls in eisenarmiertem Beton ausgeführt, und die Dacia-Romania in Bukarest.

Unter den von Fellner und Helmer ausgeführten Palaisbauten sind als die hervorragendsten zu erwähnen: das Palais des Grafen Landkoronski, das Palais des Prinzen Württemberg und das Palais Baron Rothschild in Wien, ferner die Palais von Schenk, von Wessely, von Seybel in Wien, Rosenthal und von Čžjžek im Währinger Cottage,

von Rittershausen und Professor Schauta auf der Hohen Warte, Baronin Schnapper, Weißweiller, Müller, Geitler und Zanette in Wien, das Palais des Grafen Pista Karoly in Budapest, endlich die Palais Baronin Springer und Reich in Meidling.

Von größeren und kleineren Villen und villenartigen Wohngebäuden seien erwähnt: die Villen Hartl in Meidling, Dr. Fries, Zborowitz in Mähren, Seybel in Liesing, Böhler in Kapfenberg, Thonet, Koritschan in Mähren, Bader in Mährisch-Chrostau, Schäffler in Karlsbad, Hirsch in Linz, Bader und Kargl in Preßbaum, Robert Schwarzenbach-Zeuner in Rüschlikon bei Zürich, Tafel 71, Dr. Forster in Wien, Stift auf der Hohen Warte, Chaudoir in Pitten, Professor Schattenfroh in Dornbach, Lehner in Spitz, Hofrat Weiß in Währing, die Villen Seybel, Helmer, Wehrberger, Hahn, Radda, Panhans und Matzek am Semmering, und drei Villen am Kahlenberg.

Auch eine Anzahl von Schlössern und Herrensitzen sind Werke der beiden Meister, so die Schloßbauten der Grafen Potocki und Zamoyski in Rußland, Tafel 69, des Grafen Tarnowski und des Herrn Götz in Galizien, die Schlösser Zinkau in Böhmen, Tafel 70, Pawlowitz in Mähren, Ottensheim in Oberösterreich, Steiersberg in Niederösterreich, Schönegg bei Cilli, das Weinbergschlößchen Schlumberger in Vöslau und das Schloß der Gräfin Irma Gyürki in O'Szöny bei Komorn, sowie die Jagdschlösser des Barons Rothschild in Langau, Steinbach und Unterleiten.

Von den von ihnen ausgeführten Hotelanlagen wären zu nennen: das Schneeberghotel, das Hotel Puchberg am Fuße des Schneeberges, das Hotel Waldek in Pilsen, das Hotel George in Lemberg, das Hotel Erzherzog Johann samt Post- und Wirtschaftsgebäude, Tafel 73, und das große Hotel „Panhans", Tafel 72, am Semmering, welch letzteres eine moderne, mit allen Komfort der Neuzeit ausgestattete

Anlage, verbunden mit einer sorgfältig durchgebildeten Kuranstalt darstellt, dessen gesamte Ausstattung sowie die Möblierung der Repräsentationsräume nach Zeichnungen und Angaben des Architekten H. Helmer junior erfolgt ist.

Endlich wären noch zu nennen die Saal- und Restaurationsbauten in der Annagasse in Wien, dann an ausgeführten Fabriksbauten: die Apollokerzen- und Seifenfabriken in Simmering und in Penzing, die k. u. k. Verpflegsbäckerei samt Verpflegsmagazin im zweiten Bezirk, die Max Springersche Spiritusfabrik in Rudolfsheim, die Elektrizitätsfabriken Kremenetzky und Watt, das k. u. k. Marineproviant-Magazin in Pola, die Konservenfabrik in Inzersdorf, die Seifen- und Parfümeriefabrik Taussig in Gaudenzdorf, die Fabriken Urban & Engel in Floridsdorf, die Seifenfabriken von S. Trebitsch & Sohn in Mährisch-Schönberg und Wigstadtl in Schlesien und außerdem die von Straßenhöfen durchzogene Häusergruppe „Margarethenhof“ und noch zirka hundert Miethäuser in Wien.

X.

Diese enorme Häufung von Aufträgen hatte zur Folge, daß oft zirka dreißig Projekte zugleich in Arbeit standen, und daß im Atelier oft mehr als dreißig Angestellte, ungerechnet der auf den verschiedenen Bauten mit der Bauleitung betrauten Hilfskräfte beschäftigt waren, so daß dieses Architektenbüro durch längere Zeit hindurch als das zumeist beschäftigte in Wien gelten konnte.

Von solchen, welche auf diesen Erfolg eifersüchtig waren, wurde allerdings diese rastlose, fieberhaft gesteigerte Arbeitstätigkeit im Atelier Fellner und Helmer als „Vielbauerei" bezeichnet. Auch das Werk „Wien am Anfange des XX. Jahrhunderts" deutet an, daß sich in der Kunst noch jeder Großbetrieb gerächt hat, der die Möglichkeit der persönlichen Anteilnahme des leitenden Künstlers überstieg, wenn es die breite bauliche Entwicklung, die schon durch Romano und Schwendenwein einsetzte und sich unter Fellner und Helmer noch wesentlich erweiterte, mit den Worten darstellt: „Wir kommen immer mehr in den vollen, breiten Zug der Vielbauerei. Für die verschiedensten Bedürfnisse mit einer überraschend prompten Verfügung über bequem adaptierte Stilformen standen Ferdinand Fellner und sein Kompagnon Hermann Helmer mit ihrem wohlbestellten Atelier jederzeit in Bereitschaft." Doch die Energie und das Talent der beiden Meister wußten die zahlreichen, verschiedenartigsten Aufgaben stets siegreich zu bewältigen und insbesondere der eiserne Fleiß Fellners durchdrang alle Arbeiten bis in die letzten Details mit bewunderungswürdiger Gewissenhaftigkeit.

Ganz anders und weitaus leichter ist allerdings das Schaffen eines Architekten, der in Ruhe und Behaglichkeit

ein lange vorbereitetes Werk ausklügeln, erwägen und ungestört vollenden und hiebei alle Details in Muße durchbilden, wiederholt verbessern oder gar das Ganze nach hergestellten Modellen korrigieren kann. Möchte doch jeder wahrhafte Künstler selbst sein bestgelungenstes Werk ein zweitesmal herstellen können, um es noch vollkommener wiedererstehen zu sehen. Um so erstaunlicher ist die Tüchtigkeit der im Fluge hergestellten, im ersten Wurfe gelungenen Werke Fellners und Helmers und gewiß wären die beiden Meister selbst froh gewesen, wenn sie denselben mehr Sorgfalt hätten widmen können; aber Probieren geht über Studieren und gerade die rastlose Arbeit war es, die sie so mächtig vorwärts gebracht hat, die ihren Schöpfungen den eminent praktischen, aus dem jeweiligen Bautypus hervorgegangenen Zug verleiht. Diese aus der speziellen Bauaufgabe stets klar und natürlich entwickelte Charakteristik gibt ihren Bauten auch eine besondere künstlerische Bedeutung. Die ihrer Schaffensweise ähnlich entstandenen Werke von Romano und Schwendenwein, das adelige Kasino, das Palais Schey, das Palais neben dem Militärkasino am Schwarzenbergplatz, die Häuser Kolowratring Nr. 8, 10 und 12 haben auch erst später eine volle Anerkennung gefunden.

Aus dem großen, nahezu durch ein halbes Jahrhundert bestandenen Atelier Fellner und Helmer sind 360 bedeutende Architekten hervorgegangen, welche daselbst eine ausgezeichnete praktische Ausbildung genossen hatten, darunter Franz Freiherr von Krauß, Ernst von Gotthilf-Miskolczy, Alexander Neumann, Josef Tölk, J. Walcher von Moltheim, Rudolf Krausz, Alexander Graf, Leo Steinitz, Gustav Zorn und viele andere. Seit dem Tode Fellners wird das Atelier vom Oberbaurat Hermann Helmer und dessen Sohn Architekt Hermann Helmer junior, der die Wiener technische Hochschule absolvierte, weitergeführt.

Fellner hat bei seinen vielen im Auslande ausgeführten Bauten auch die Wertschätzung und das Ansehen der österreichischen Malerei und Bildhauerkunst wesentlich gefördert. Die verschiedenen Bauarbeiten wurden durch dort einheimische Werkmeister ausgeführt, nur die Maler, sowie die figuralen und die ornamentalen Bildhauer wurden aus Wien bezogen. Mit ihrem Geschmack und ihren bescheidenen Anforderungen konnten insbesondere in früheren Jahren die Ausländer nicht konkurrieren. Meister Theodor Friedl, der unvergleichliche Plastiker, die Meister Hegenbart, Engelhart, Klimt, Matsch, Veit, Golz, Bamberger und viele andere Künstler, manche zur Zeit, als ihr Stern erst im Aufgehen war, haben hiedurch den Ruhm der Wiener Kunst in ferne Länder getragen.

Als Fellner dem Berliner Architektenverein das dortige, herrlich gelungene Metropol-Theater mit seinem über 2000 Personen fassenden Saal, seiner imposanten Prachtstiege, den zwei um den Saal gelagerten breiten Wandelgängen, den Wintergärten und Foyers, welche die ganze Länge des Hauses einnehmen, zeigte und einen kleinen Vortrag hierüber hielt, verschwieg er in seiner zartfühlenden Weise, um ja niemand zu verletzen, daß sämtliche Bildhauerarbeiten und Malereien von Wiener Künstlern herstammen; da nahm der Berliner Architekt Cremer das Wort und sagte, diese Ausführungen ergänzend: „Liebe Kollegen! Ich muß den Erläuterungen des Kollegen Fellner noch beifügen, daß alle Bildhauerarbeiten und alle Bilder von Wiener Künstlern ausgeführt sind; seht Euch die Sache gut an: die bekommen wir hier nicht so gut und schön ausgeführt."

Mit Bezug auf das große Verdienst der Hebung des Ansehens der österreichischen Kunst sowie des österreichischen Kunstgewerbes im Auslande erhielten Fellner und Helmer anläßlich der Vollendung ihres Theaterbaues in

Zürich vom dortigen k. u. k. österreichisch-ungarischen Generalkonsulat das nachstehende Anerkennungsschreiben: „Angesichts des so ausgezeichneten Erfolges, mit welchem Sie, geehrte Herren, die Erbauung und künstlerische Dekoration des hiesigen Aktien-Theaters unter den schwierigsten Verhältnissen durchgeführt haben, erachte ich es als meine angenehme Pflicht, Euer Hochwohlgeboren für diese Leistung, durch welche unsere vaterländische Kunst und das ihr verwandte Gewerbe hierlands zu einer so außergewöhnlichen als ungeteilten Anerkennung gelangten, den verbindlichsten Dank des meiner Leitung unterstehenden Amtes umso lebhafter auszusprechen, als ich überzeugt bin, daß hiedurch auch den industriellen Interessen der Monarchie eine neue, wesentliche Förderung zuteil wurde. Indem ich Euer Hochwohlgeboren bitte, von dieser meiner aufrichtigen Danksagung auch jenen Herren Vertretern der österreichischen Kunst und Industrie, welche Ihnen in der Ausführung dieses Werkes verdienstvoll zur Seite standen, gefälligst Mitteilung machen zu wollen, begrüße ich diesen Anlaß, um Hochwohlgeboren den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung zu erneuern. K. u. k. österreichisch-ungarisches Generalkonsulat in Zürich. Der k. u. k. Hof- und Ministerialrat als Leiter des k. u. k. Konsulates: Przibram m. p.“

Fellner besaß eine liebenswürdige, legere Eleganz in Wort, Miene und Haltung und hat bis zu seinem an den Rand des Siebzigers reichenden Lebensende einen gesunden, leicht entzündbaren Humor sowie eine herzerfreuende Geselligkeit behalten, war aber dabei voll unermüdlicher Arbeitslust, ernster Pflichterfüllung und Seelentiefe. Er hatte etwas vom Reize des Wiener Waldes an sich, dessen sanfte Hügelwellen sich bis zu den stolzen Höhen des Schneeberges und der Rax steigern und wo neben dem lieblichen Bach auch der mächtige Donaustrom rauscht. Vielleicht hängt selbst sein Name „Fellner“ mit dem weit hinausreichenden

Walde zusammen, der unmittelbar an der großen, lebenslustigen Stadt beginnt. Er liebte den Wienerwald, als wäre er seine Urheimat gewesen; vor allem liebte er aber seine Rax, auf die er fast allsonntäglich hinaufwanderte, bis endlich der „Aufkeinenvergessende" auch ihn fällte. Von den Wiener Vororten liebte Fellner ganz besonders den seiner engsten Heimat zunächst gelegenen, erinnerungsreichen XIX. Bezirk, wo er auch in den letzten Sommern auf der Hohen Warte wohnte. Im Kasino Zögernitz in Döbling war es auch das letztemal, daß ich froh mit ihm beisammen saß.

Von hoher, schlanker Gestalt, mit dem energisch profilierten Kopf, der kühn vorspringenden Hakennase über dem kräftigen Schnurrbart und dem festen, doch immer wohlwollenden, zuweilen schelmisch aufblitzenden Blick in den dunkel glänzenden Augen, besaß Fellner die richtige Mischung des echten Wieners von Talent und Daseinsfreude, von Geist und Sinnenlust, von persönlichem Willen und lächelnder Nachgiebigkeit, ernster Darstellungsgabe und anmutiger Kauserie, nie geneigt, sich hervorzuheben, aber von kraftvollem Stolz, der sich gelassen behauptet und wo es not tut, sich zur begeisterten Tat aufrafft. Wie kein zweiter war er berufen, Gegensätze auszugleichen und für die kollegiale Eintracht seiner Standesgenossen einzutreten.

Als ich mit ihm im Präsidium der Zentralvereinigung der Architekten war, hatte ich meine Freude an der Festigkeit, mit der er an hohen Stellen für die Standesinteressen der Architekten und vor allem für die Anerkennung der Notwendigkeit eingetreten ist, daß endlich die Baukunst die ihr im Staate gebührende Stellung erhalte.

Seinem mannhaften Festhalten an seiner zum Ausdrucke gebrachten Überzeugung in der Frage der Rekonstruktion des Burgtheaters hat die Zeit ganz und gar Recht gegeben.

Mitunter fällte er wahrhaft salomonische Schieds- und Weisheitssprüche, so bei der überaus schwierigen Entscheidung über das Ergebnis des engeren Wettbewerbes zur Erzielung von Plänen für die Ausführung des neuen Wiener Bankvereins-Gebäudes. Nur zwei Konkurrenten wichen damals von der herkömmlichen Ausgestaltung von Bankgebäuden ab und hatten einen anderen Grundgedanken, der einem allerneuesten deutschen Bankgebäude wohl der Hauptsache nach entnommen, aber in jedem der beiden Projekte in eigenartiger und ausgezeichneter Weise durchgebildet war. Niemand von den Preisrichtern konnte sich entscheiden, welchem von diesen beiden Projektanten der Bau übertragen werden solle. Da tat Fellner den salomonischen Schiedsspruch: „Übertragen wir den Beiden zusammen die Ausführung." Alle übrigen Juroren meinten, das ginge doch nicht, das wäre unmöglich. Fellner aber sagte: „Ich werde mit den Beiden reden und es wird gehen." Und es ging wirklich. Seinem konzilianten Wesen gelang das Unmöglichscheinende und die beiden Konkurrenten v. Gotthilf und Neumann führten den Bau gemeinsam zur allgemeinen Zufriedenheit durch, und blieben auch weiter vereint.

Fellners weitverbreitetes Ansehen brachte es mit sich, daß er oft als Juror bei Wettbewerben auch ins Ausland berufen wurde.

Wenn ich mit Fellner als Sachverständiger in Kommissionen oder Schiedsgerichten beisammen war, bewunderte ich ebenso seine erschöpfende Gründlichkeit und sein eminentes Gedächtnis, wie die Leichtigkeit und Raschheit seines Urteils. Und das war derselbe Mann, der in der darauffolgenden Nacht als Präsident des deutschen Volkstheater-Vereines auf der Redoute sich der vielen schönen Masken kaum erwähren konnte, die ihn in seiner gastlichen Loge umdrängten, oder dessen faszinierende, mit dem Champagner um die Wette prickelnde Unterhaltung in größerer

wie in kleinerer Gesellschaft, insbesondere von den ihn stets bevorzugenden jüngeren Damen gesucht und geschätzt wurde.

Im Juli 1871 heiratete Fellner die Tochter des Hofbäckers Plank, eines Mannes von nicht geringer lokaler Bedeutung, da dessen renommiertes Rossauer Geschäft schon seit länger als die ältesten Leute sich erinnern können, alljährlich im Frühling zur Zeit des Peregrinimarktes der über die Grenzen des Bezirkes hinaus rühmlichst bekannten „Peregrinikipfel" wegen förmlich bestürmt wird.

Ferdinand Fellners Frau, Katharina, seine Käthi, war ein ebensolches, allgemein geschätztes und verehrtes Original wie Fellner selbst. Schön und stattlich in der Erscheinung, verbreitete sie überall, wo sie mit ihm erschien, einen festlichen Glanz, dem aber niemals die Note des Gemütlichen und Wienerischen fehlte. Zudem verband sie mit ihrem ebenso vornehmen als liebenswürdigen Wesen alle Tugenden einer guten und sparsamen Hausfrau, wobei das Haus Fellner ein vielgesuchter Sammelplatz des großen Freundeskreises des immer mehr Anerkennung findenden Architekten wurde. Auch auf den seit Anfang der siebziger Jahre durch eine längere Reihe von Jahren in den neuen Musikvereinssälen abgehaltenen Künstlerabenden war das hervorragend schöne Ehepaar Fellner der Kristallisationspunkt eines frohen Kreises, sowie dies in den Sommermonaten zumeist im Hotel Fischer in Reichenau am Fuße der Rax der Fall gewesen ist. Zum großen Schmerze Fellners starb seine Käthi schon im Jahre 1898.

Ferdinand Fellners Sohn, Ferry, geboren 1872, ererbte von seinem Vater eine bedeutende Begabung für alle Gebiete der Architektur, absolvierte die technische Hochschule in Wien und wurde von seinem Vater alsbald mit großen Problemen betraut. Hiebei ließ der Vater den Sohn möglichst allein arbeiten, so daß die von Ferry Fellner ausgeführten Bauten tatsächlich fast ausschließlich von ihm selbst

herrühren. Hieher gehört vor allem der Umbau des Hauses Gerngroß, VII. Bezirk, Mariahilferstraße. Ferry Fellner starb im Alter von 39 Jahren im Jahre 1911 an einer heimtückischen Krankheit. Sein Vater ließ ein Haus, dessen Pläne Ferry Fellner vor seinem Tode noch fertigstellte, zum Andenken an ihn in Döbling, Gebhardtgasse 13, genau nach den Intentionen des Verblichenen herstellen.

Ferdinand Fellners Tochter Melanie, geboren 1873, vereinigte die Eigenschaften ihrer Eltern, die große allgemeine Begabung des Vaters und den liebenswürdigen häuslichen Sinn der Mutter, sowie den glücklichen Humor beider, in einer alle, die sie kannten, entzückenden Weise. Als Charakterisierung ihres lebhaften Temperaments mag folgende Episode erzählt sein: Als Fellner auf einer Volkstheater-Redoute wieder einmal besonders stark von Masken belagert war, überbot ein besonders interessanter Domino alle übrigen Konkurrentinnen an Witz und Laune. Dieser Domino sprach fließend französisch und nur ganz gebrochen deutsch mit starkem französischen Akzent. Fellner kam immer mehr ins Feuer und wollte durchaus wissen, wer in diesem Domino stecke, wer die interessante Fremde sei, die viel von seinen geheimsten Geheimnissen wußte. Und als die geheimnisvoll verhüllte Dame, aus einem neugefüllten Champagnerglas unter neuen Schelmereien und blitzenden Augen ihm wieder lachend zutrank, wollte er sie gewaltsam demaskieren. — Da legte sich eine Freundeshand auf seine Schulter und eine bekannte Stimme flüsterte ihm zu: „Lieber Freund, blamiere dich nicht, das ist ja deine Tochter!"

Fräulein Melanie Fellner heiratete im Jahre 1895 Herrn Robert Reiner, Sekretär des Markgrafen Alexander Pallavicini und Gutsbesitzer. Dieser Ehe entsproß ein Sohn namens Robert, welcher gegenwärtig als Offizier im Felde steht. Er ist der einzige noch lebende Nachkomme Fellners,

denn auch Frau Melanie Reiner-Fellner starb in der Blüte ihrer Jahre schon im Jahre 1909.

So hatte Fellner Frau und Kinder frühzeitig verloren. Die vielen schweren Erlebnisse, die ihn getroffen haben, so tief sie ihn auch ergreifen mochten, niederdrücken konnten sie ihn nicht, immer ging er erhobenen Hauptes vorwärts und wenn er auch ab und zu am Ende der Woche ermattet und gealtert aussah, wenn er am Montag von seiner geliebten Raxwanderung heimkehrte, war er wieder frisch und verjüngt.

Was ihn aber vor allem aufrecht hielt, war sein unermüdlicher Schaffensdrang, mit dem er sich in seine Arbeiten vertiefen konnte und seine unerschütterliche Kraft, mit der er stets über sich selbst zu herrschen wußte. Diese Kraft ließ ihn trotz der nie vergessenen Leiden, die er in seinem Leben ertragen mußte, bis zu seinen letzten Stunden nicht nur als arbeitstüchtigen Mann, sondern auch als den geselligen, gemütlichen und lebenslustigen Wiener erscheinen, als welchen ihn alle, die ihn kannten, lieben mußten.

Bis in seine letzten Lebenstage arbeitete er für die Standesinteressen seiner Kollegen und für das Ansehen der Baukunst als Präsident der Zentralvereinigung der Architekten der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder. Der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand, als er den von ihm eigenhändig niedergeschriebenen Rechenschaftsbericht für die Generalversammlung des deutschen Volkstheater-Vereines vollenden wollte. Seine allerletzte Tätigkeit war dem Wiederaufbau von Galizien und der technischen Vervollkommnung von Prothesen gewidmet und nach seinem Ableben fand man in seinem Pulte den Entwurf für einen großen Vortrag über Theaterbau, welchen er zufolge einer an ihn ergangenen Einladung an der k. k. Akademie der bildenden Künste halten wollte.

In der von Fellner als Präsidenten der Zentralvereinigung der Architekten im August 1915 einberufenen und geleiteten großen Versammlung fand die nachstehende, von ihm beantragte Resolution einstimmige Annahme: „Die heute im Festsaale des Industriehauses versammelten Vertreter der berufenen künstlerischen, technischen, gewerblichen und industriellen Organisationen haben die Frage des Wiederaufbaues der durch den Krieg zerstörten und beschädigten Ortschaften, Städte und Baulichkeiten einer eingehenden Beratung unterzogen und verlangen als Ergebnis derselben, daß diese große Wiederaufbauarbeit nicht als eine Angelegenheit der Kronländer behandelt, sondern unbedingt sichergestellt werde, daß die gesamten geistigen und materiellen Kräfte des Reiches zur Durchführung dieser Aktion herangezogen werden. Die Versammlung beauftragt somit den vereinigten Ausschuß der heute hier vertretenen zentralen Organisationen in diesem Sinne maßgebenden Ortes vorstellig zu werden und zu verlangen, daß die Regierung in ständiger Fühlung mit dem beauftragten Ausschusse die einschlägigen Arbeiten vorbereite und durchführe."

Seit 1911 war Fellner auch Mitglied der Kommission für die Abhaltung der zweiten Staatsprüfung für das Hochbaufach an der Technischen Hochschule in Wien. In die ständige Delegation des Ingenieur- und Architektentages wurde Fellner vom Sechsten Österreichischen Ingenieur- und Architektentag durch Wahl entsendet. Auf die in Wien stattgefundenen Vorbesprechungen, welche auf die Bildung eines mitteleuropäischen Verbandes akademischer Ingenieurvereine abzielten, hat Fellner noch kurz vor seinem Tode anregenden Einfluß genommen.

Als Fellner seine Kinder in ihrer reifen Jugendblüte verloren hatte, schuf er Stiftungen zu deren Andenken. So schuf er zum Andenken an seinen Sohn Ferry Stiftungen an der Wiener technischen Hochschule und in der

Zentralvereinigung der Architekten. Nach der letztgenannten Stiftung wird alljährlich der beste der im Laufe des Jahres in der Zentralvereinigung der Architekten gehaltenen Vorträge mit einem Preise ausgezeichnet. Bisher erhielten solche Preise Professor Dr. Karl Holey für den Vortrag „Neuere Probleme kirchlicher Baukunst"; Professor Ferdinand Ritter von Feldegg für den Vortrag „Alte Wahrheiten und neue Irrungen der Baukunst"; Baurat Rudolf Pichler für den Vortrag „Kunst und Kultur in der Wachau" und meine Wenigkeit für den Vortrag, welchen ich über mein Werk „Sieben Bücher über Stil und Mode in der Architektur" gehalten habe. Den besten Vortrag in der Zentralvereinigung der Architekten hielt jedoch nach meiner festen Überzeugung Fellner selbst, noch bevor er den Preis gestiftet hatte, im Jahre 1909 über „Die Entwicklung des Theaterbaues in den letzten 50 Jahren." Ich glaube, alle Mitprämiierten werden der gleichen Überzeugung sein und mir hierin freudig zustimmen.

Zum Andenken an seine Tochter Melanie schuf er die Melanie-Reiner-Fellner-Stiftung, die er in seinem Testamente noch weiter mit einem namhaften Legat bedachte. Der schöne Zweck derselben ist, die durch Krankheit oder Unglücksfälle in Not geratenen Künstler und Angestellten des deutschen Volkstheaters in dringenden Fällen zu unterstützen. Eine seiner letzten Taten war die Anregung zum Monumente auf dem Zentralfriedhofe, das dem Andenken Ludwig Martinellis und seiner Gattin Luise Martinelli errichtet und das erst kürzlich über dem von der Gemeinde Wien gewidmeten Ehrengrabe enthüllt wurde.

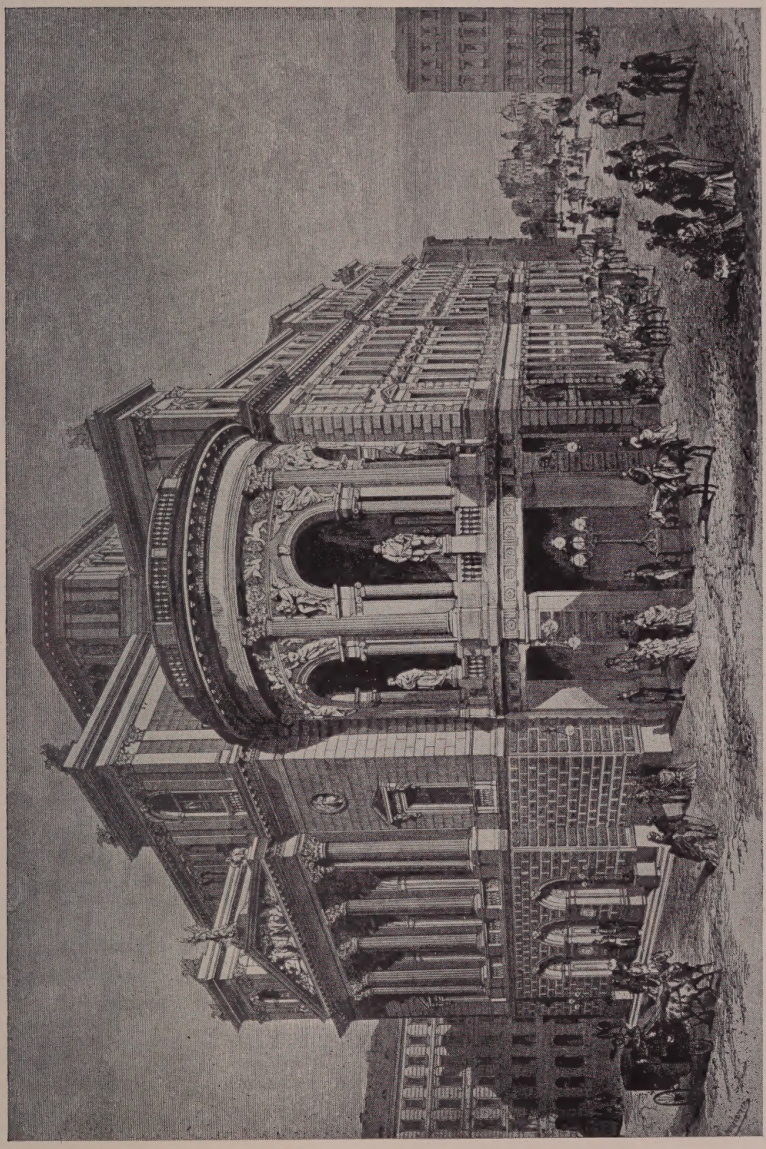
Fellner kannte ich seit dem Winter 1871—72. Ich traf mit ihm zum erstenmale anläßlich eines Besuches bei Oberbaurat von Romano zusammen, der damals im

Fischer v. Erlachschen Schönbrunnerhause unter den Tuchlauben wohnte und mir sofort in seiner lebhaften Weise von einer prächtigen „Gschnasdekoration" Fellners erzählte, die dieser im Künstlerhause aus Südfrüchten und Maiskolben hergestellt habe, ob welcher er ihn schon damals einen wahren Künstler nannte. Fellner war dies wirklich; er war mehr als das, er hatte die ganze Vielseitigkeit, die zu einem großen Architekten gehört und war vor allem ein herzensguter, ausgezeichneter Mensch.

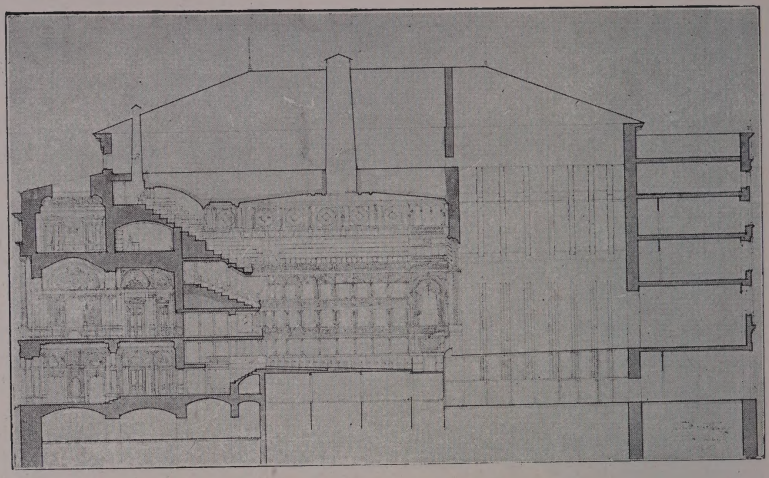
Fellner ist am Vormittag des 22. März 1916, an einem Mittwoch, den Folgen eines kurz zuvor erlittenen Herzschlages erlegen, nachdem er den Montag abends vorher noch in der geschlossenen Stammtischgesellschaft „Die Anzengruber" zugebracht und bis spät in die Nacht hinein beim harmlosen Kegelspiel mit Konsul Felix Fischer und anderen Freunden ernst und eifrig über die Zukunft des „Deutschen Volkstheaters" verhandelt hatte. So hat ein überreiches Leben rasch der Tod gefällt. Sein Andenken wird aber über alle hinaus, die ihn persönlich kannten und liebten, fortleben in seinen zahlreichen Werken und vor allem in der epochalen Schaffung des modernen Theater-Bautypus.

Unter großer Beteiligung an seinem Leichenbegängnisse wurde Fellner in der Familiengruft am Grinzinger Friedhofe beigesetzt. An seinem Grabe sprachen Oberbaurat Hermann Helmer namens der Zentralvereinigung der Architekten, Konsul Felix Fischer im Namen des Deutschen Volkstheater-Vereines, Schauspieler Kutschera im Namen des Pensionsfondes, Architekt Örley im Namen der Gesellschaft der Architekten, Maler Ranzony namens der Künstlergenossenschaft und Baurat Seidl namens des Architekten-Klubs. In den Tagesblättern und in zahlreichen Fachschriften des In- und Auslandes erschienen überaus ehrende Nekrologe.

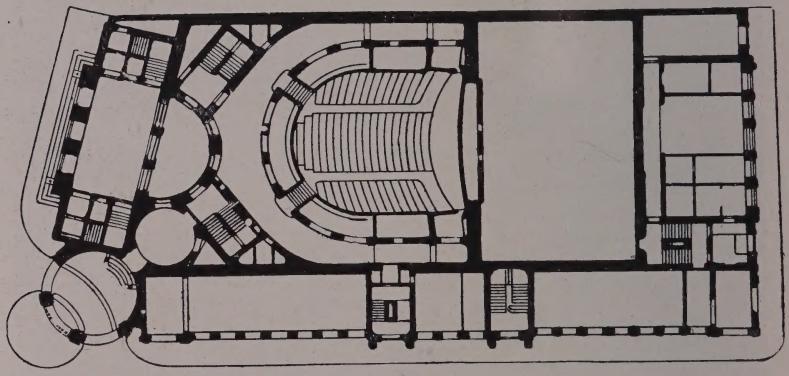
In der kurz nach Fellners Tode abgehaltenen Generalversammlung des Deutschen Volkstheater-Vereines hielt ihm der neugewählte Präsident Konsul Felix Fischer einen ebenso schwungvollen als warmempfundenen Nachruf und es wurde einstimmig beschlossen, zur Ehrung des Verblichenen im Foyer des Deutschen Volkstheaters eine Büste Fellners aufstellen zu lassen. Diese wohlgetroffene Büste Fellners schmückt heute bereits das schöne Foyer des Deutschen Volkstheaters.



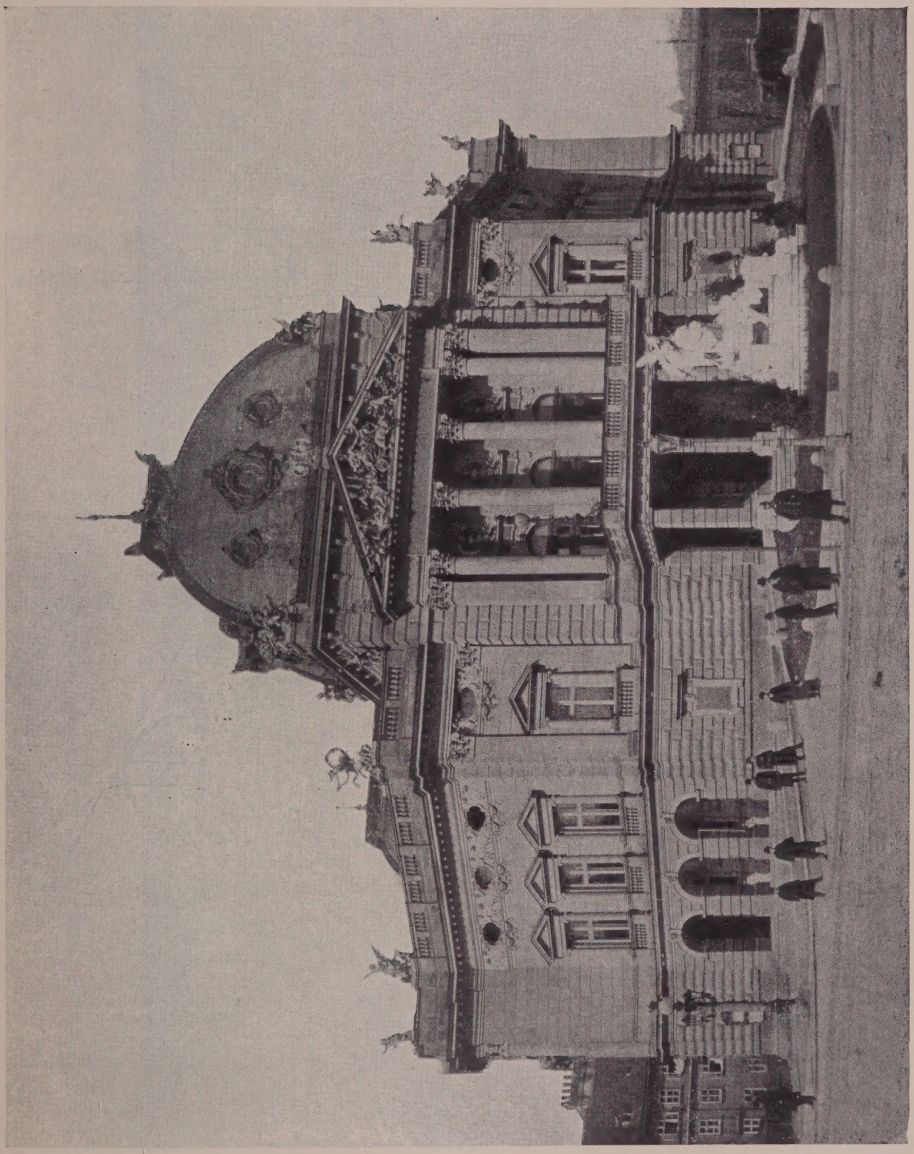
Stadttheater in Wien, Ansicht.



Stadttheater in Wien, Schnitt.

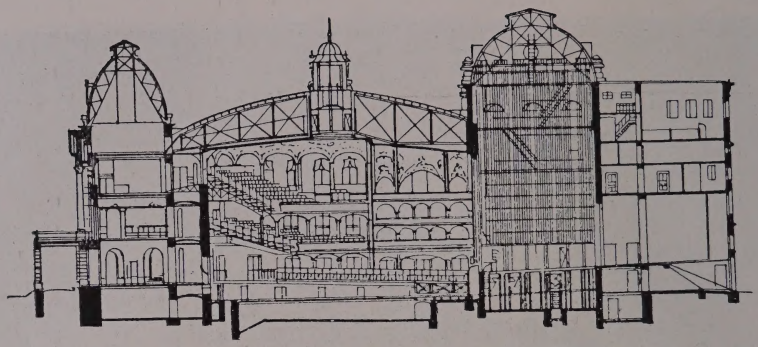


Stadttheater in Wien, Grundriß.

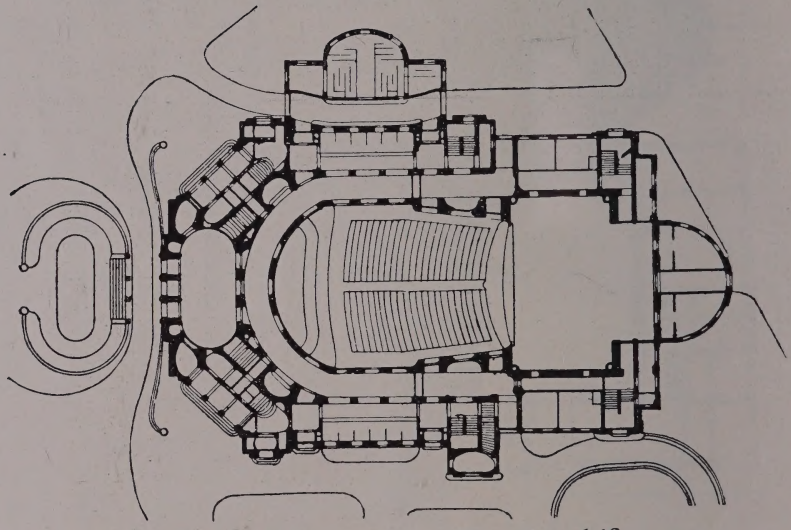


Deutsches Volkstheater, Ansicht.

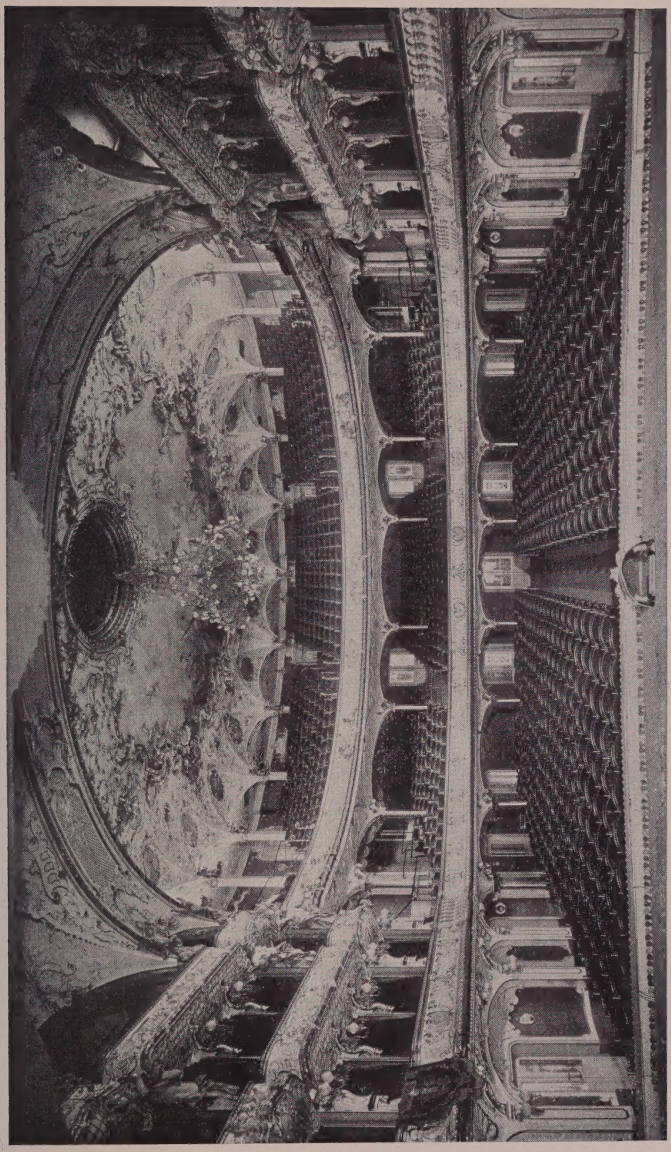
TAFEL 4



Deutsches Volkstheater in Wien, Schnitt.

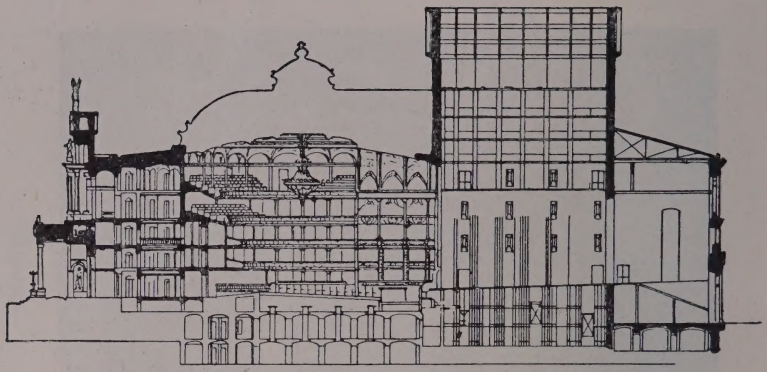


Deutsches Volkstheater in Wien, Grundriß.

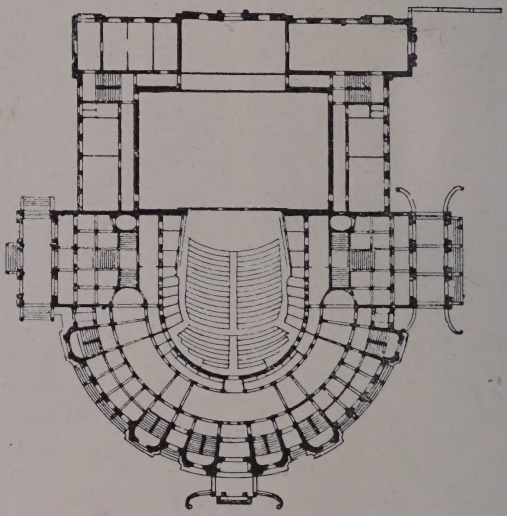


Deutsches Volkstheater, Saal.

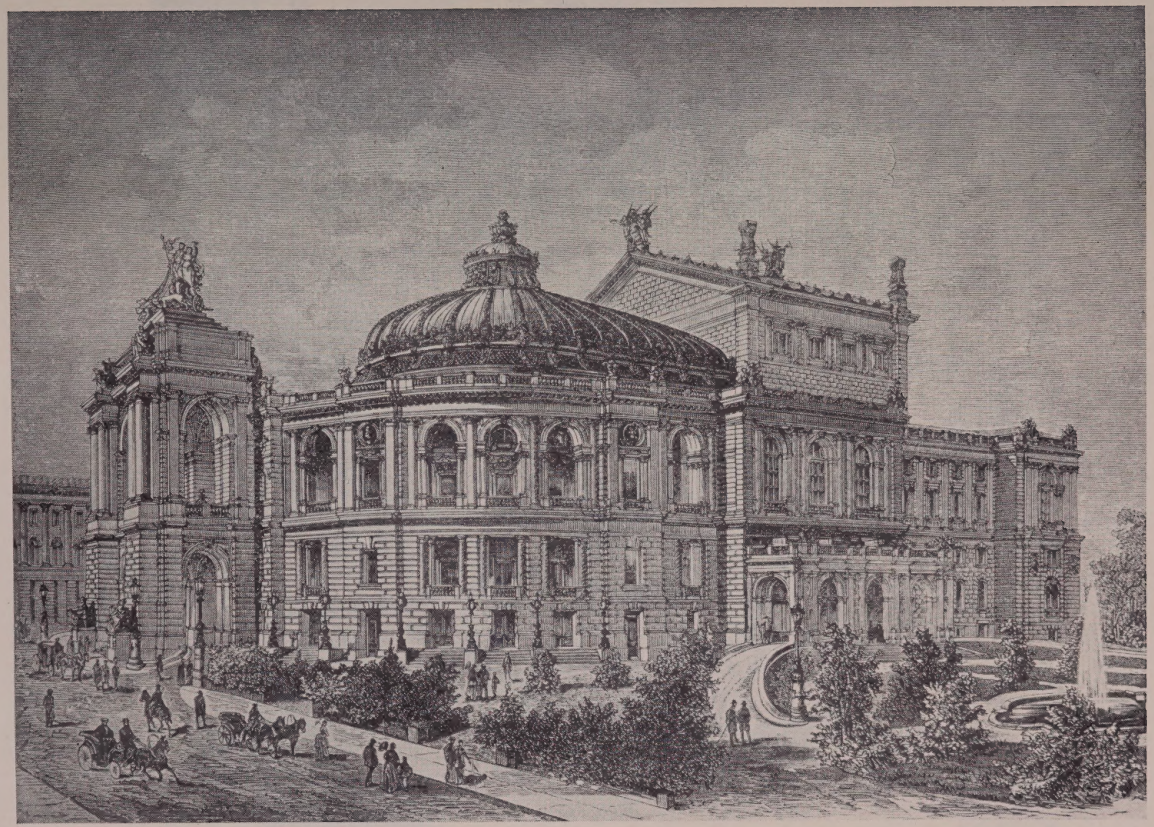
TAFEL 6



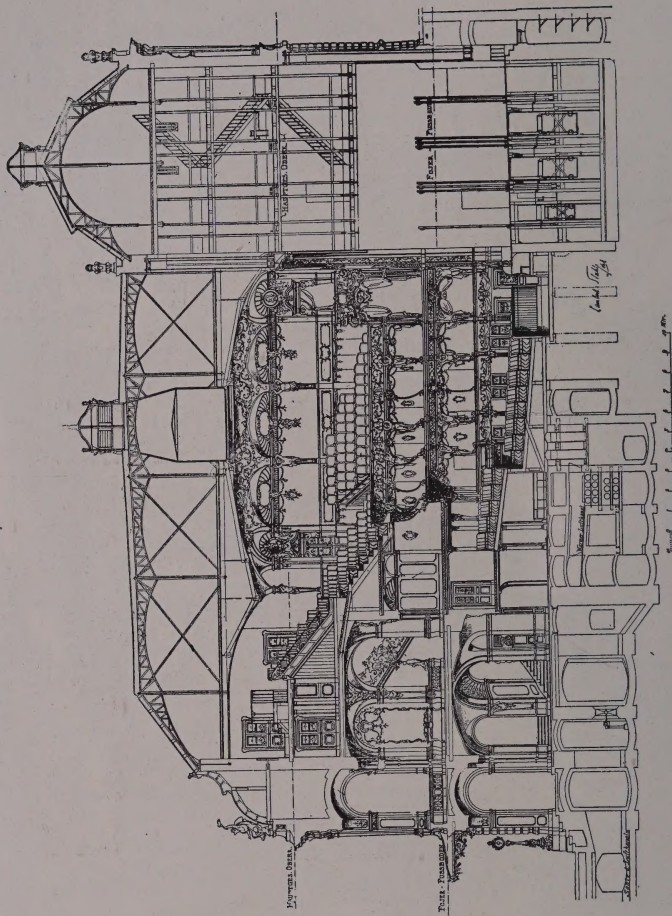
Stadttheater in Odessa, Schnitt.



Stadttheater in Odessa, Grundriß.

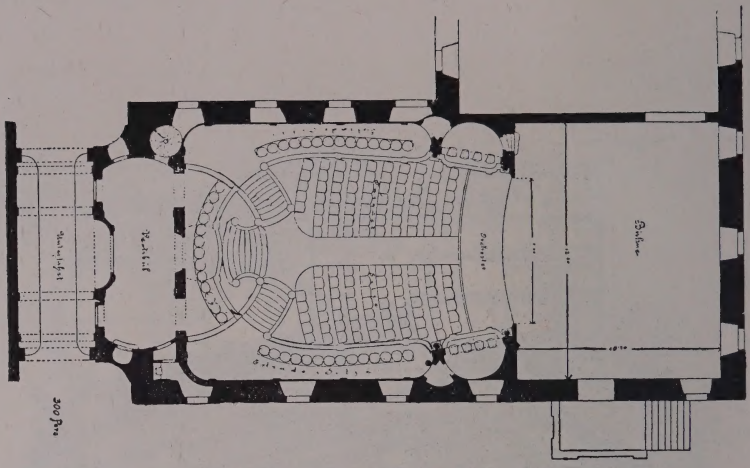


Stadttheater in Odessa, Ansicht.

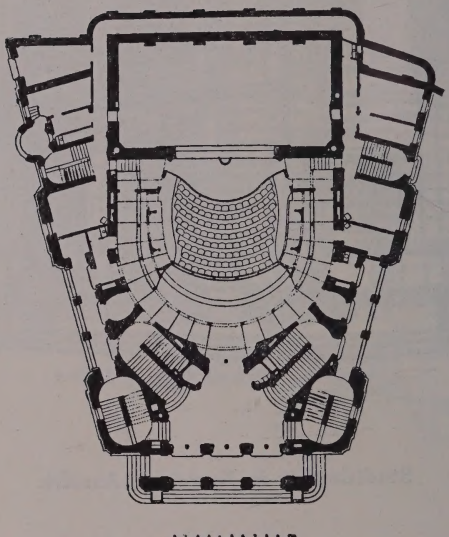


Stadttheater in Karlsbad, Schnitt.

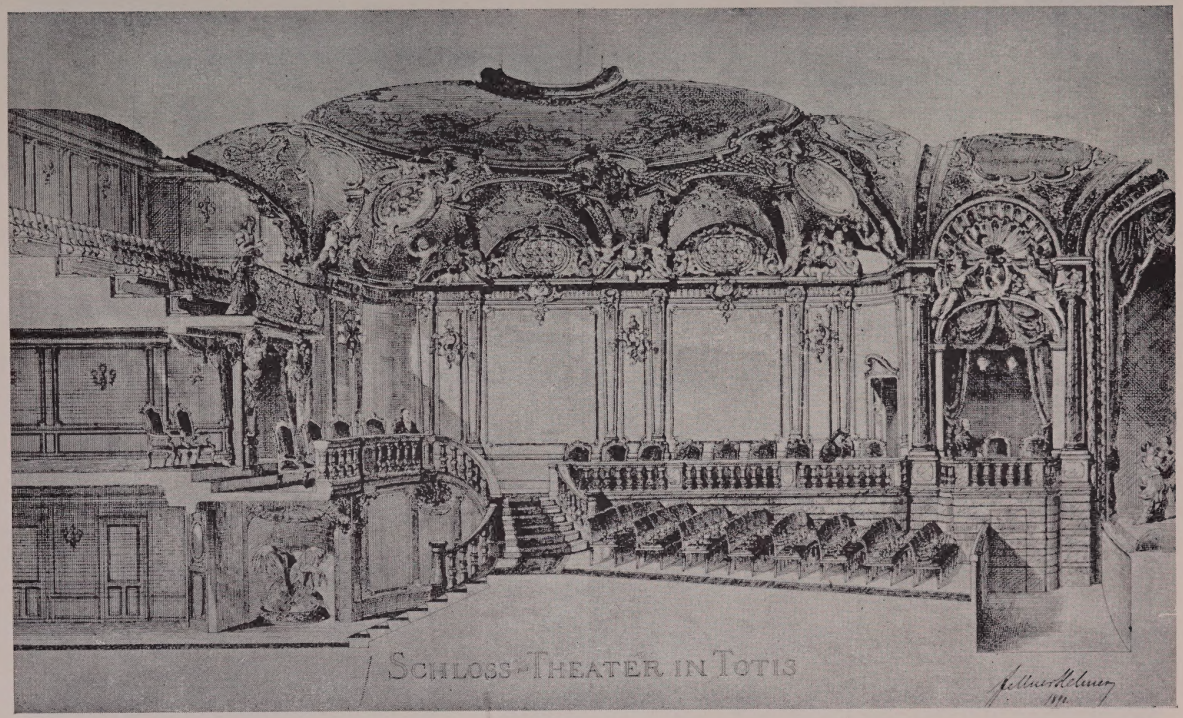
Stadttheater in Karlsbad, Ansicht.



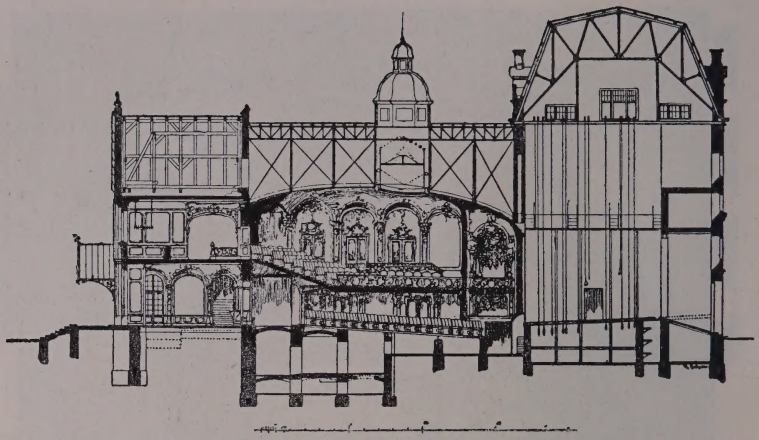
Schloßtheater in Totis, Grundriß.



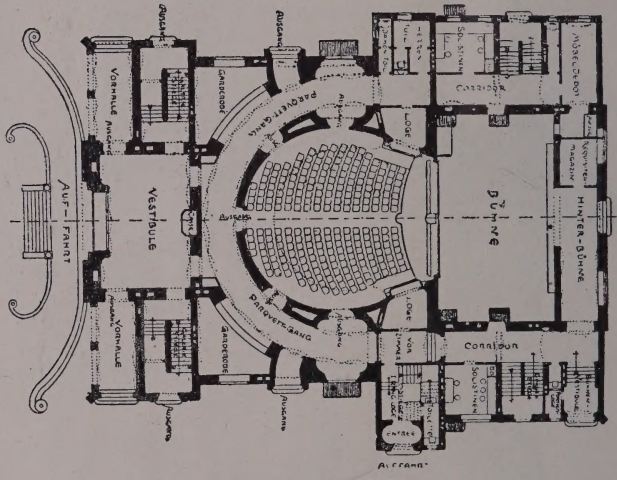
Stadttheater in Karlsbad, Grundriß.



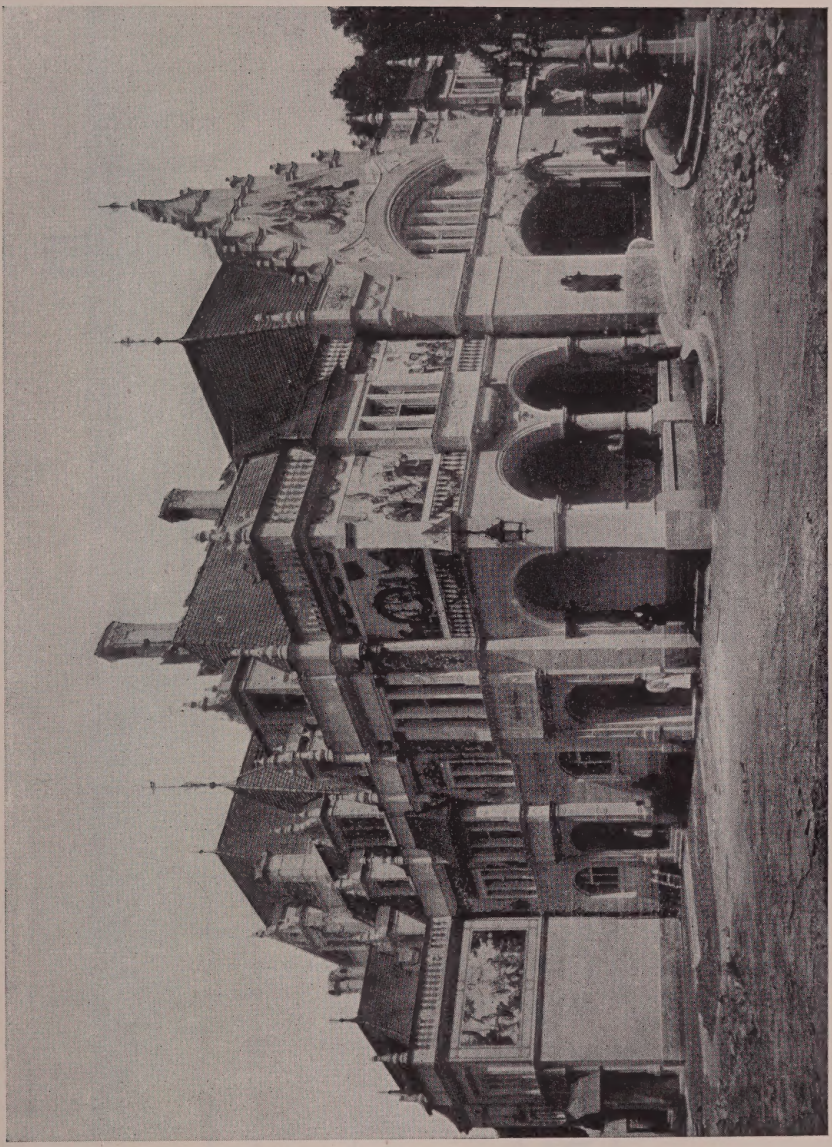
Schloßtheater in Totis, Schnitt.



Theater in Berndorf, Schnitt.

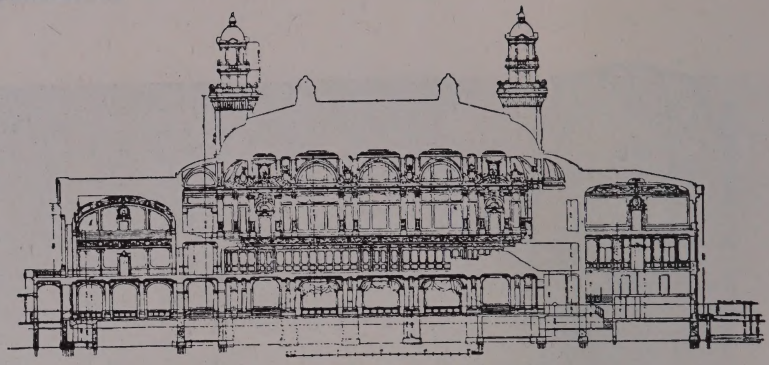


Theater in Berndorf, Grundriß.

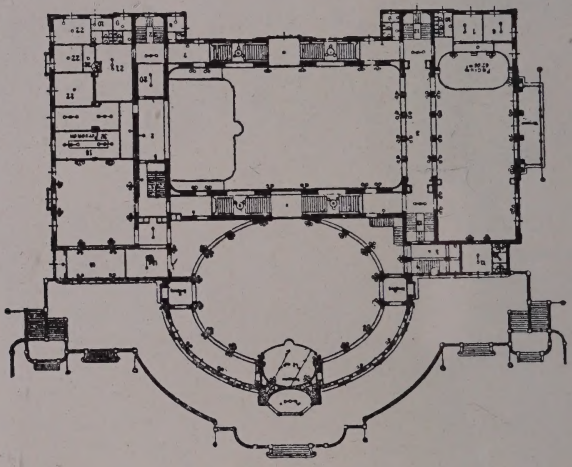


Theater in Berndorf, Ansicht.

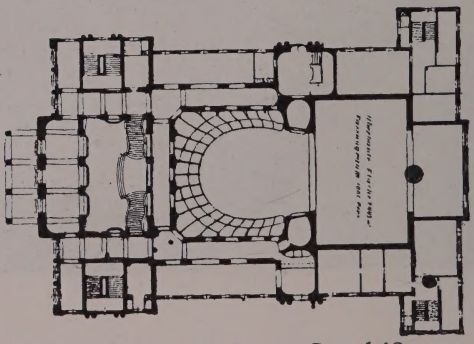
TAFEL 14



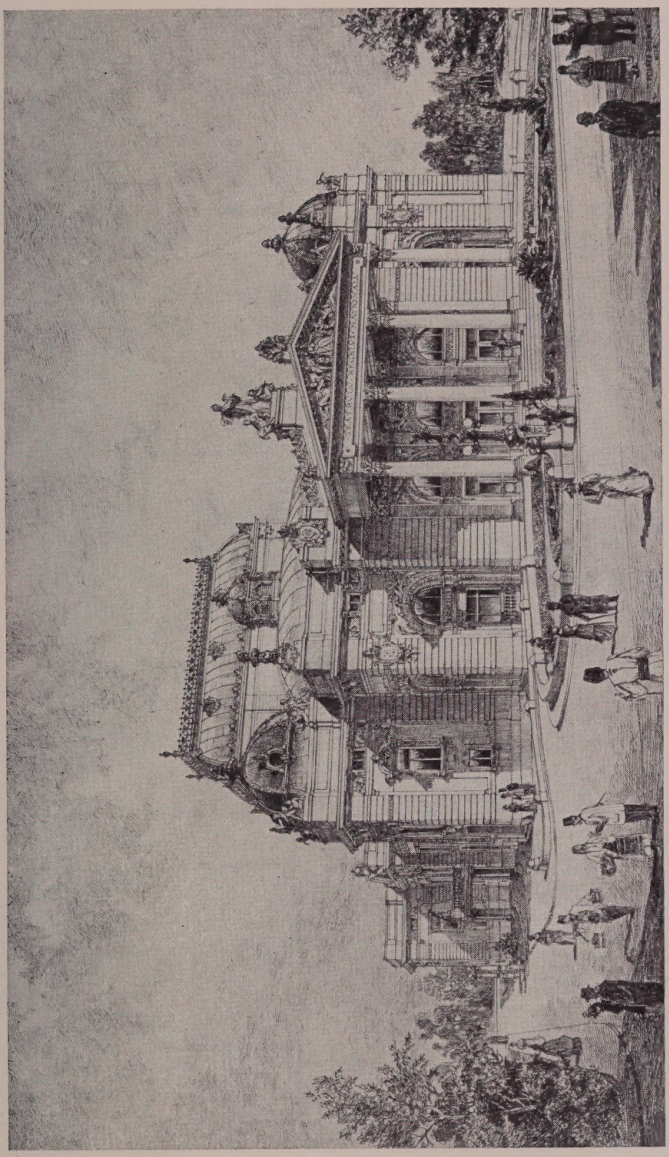
Tonhalle in Zürich, Schnitt.



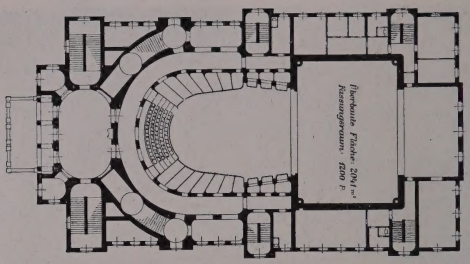
Tonhalle in Zürich, Grundriß.



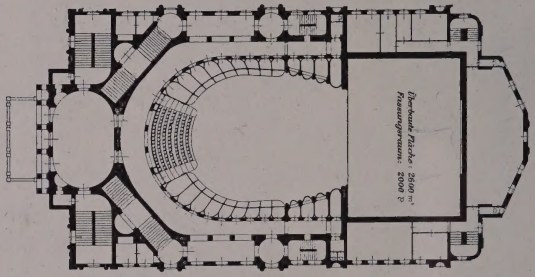
Hoftheater in Jassy, Grundriß.



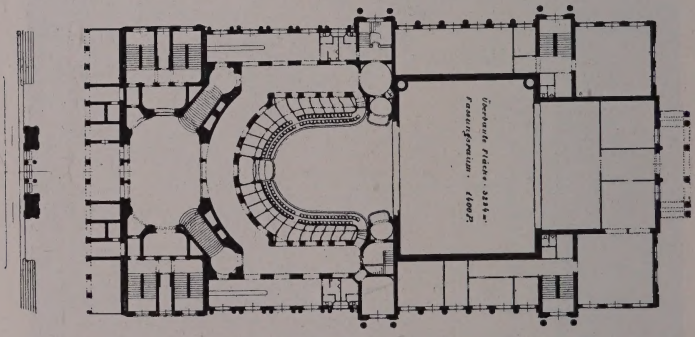
Hoftheater in Jassy, Ansicht.



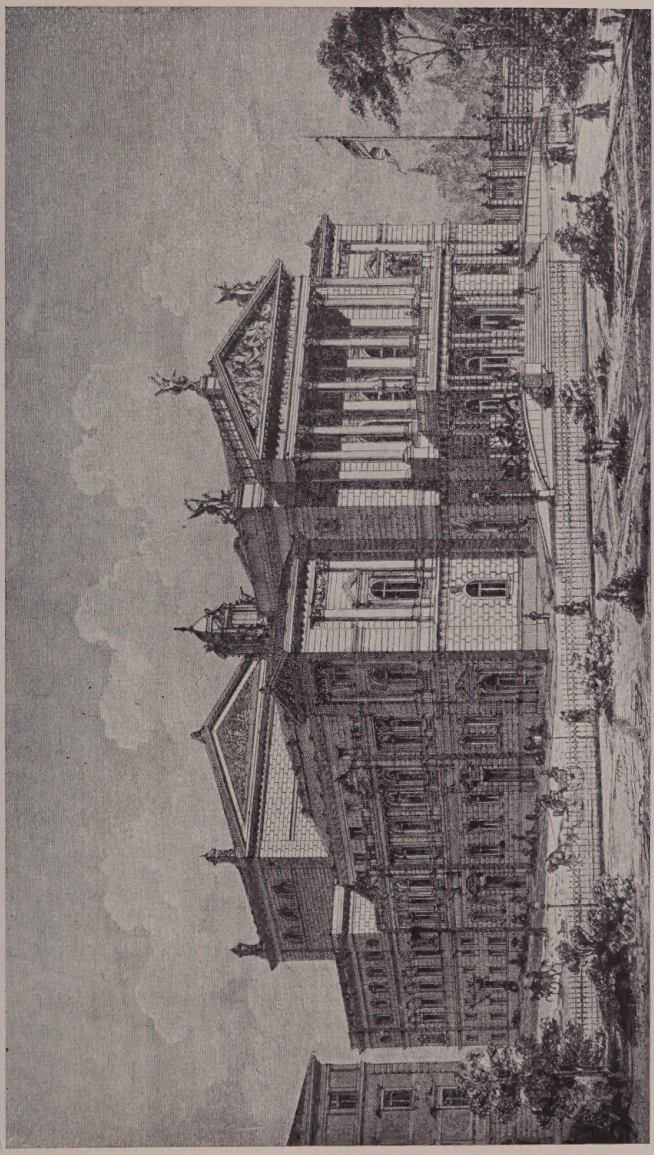
Stadttheater in Zürich, Grundriß.



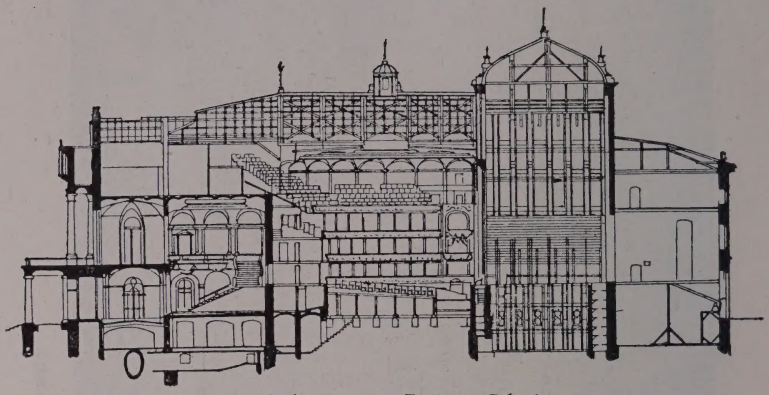
Deutsches Theater in Prag, Grundriß.



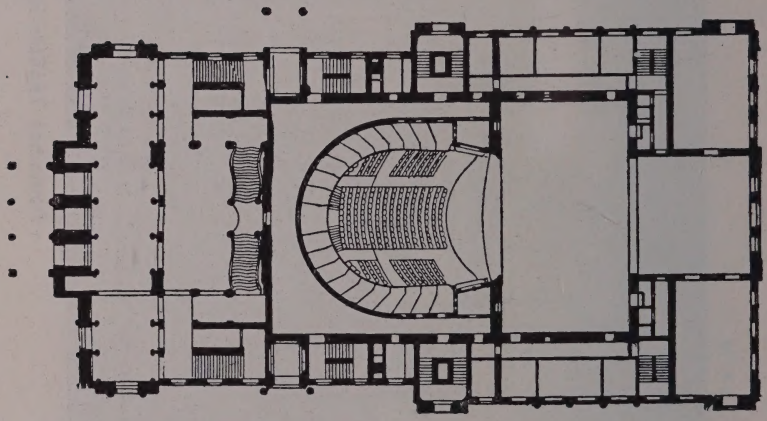
Königliches Theater in Wiesbaden, Grundriß.



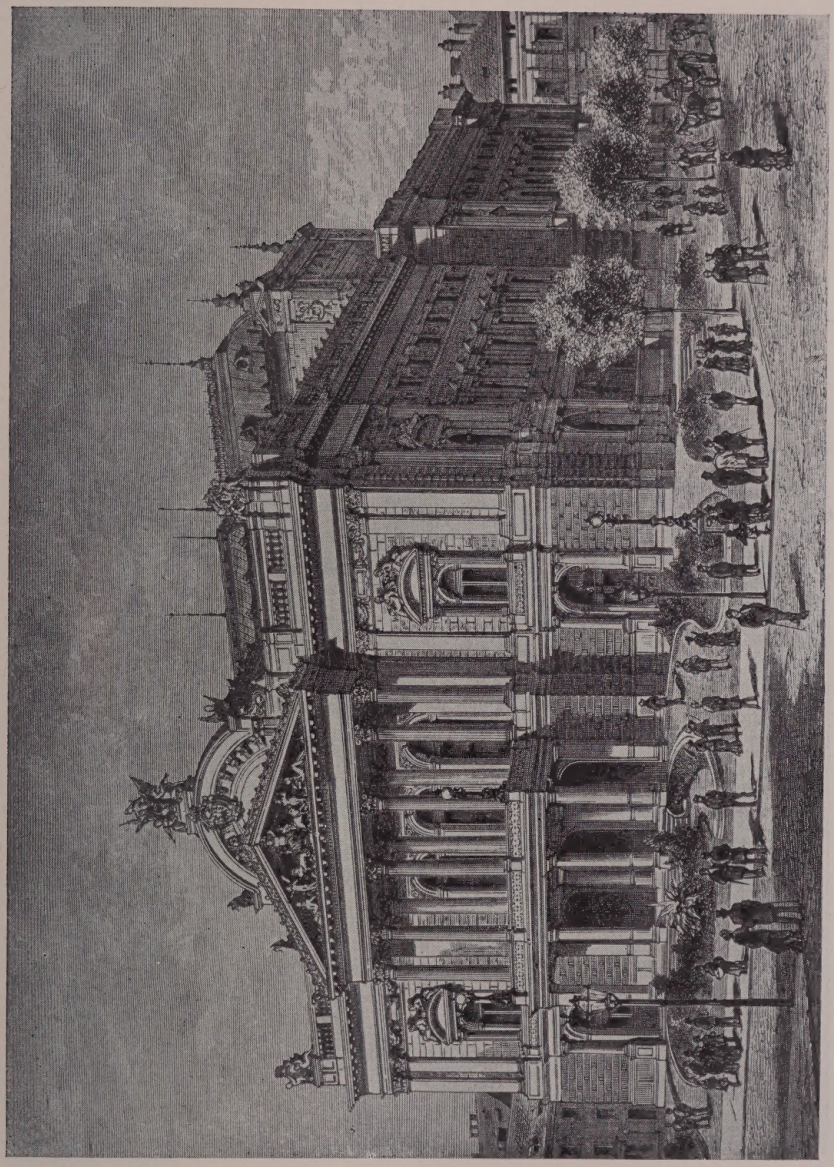
Deutsches Theater in Prag, Ansicht.



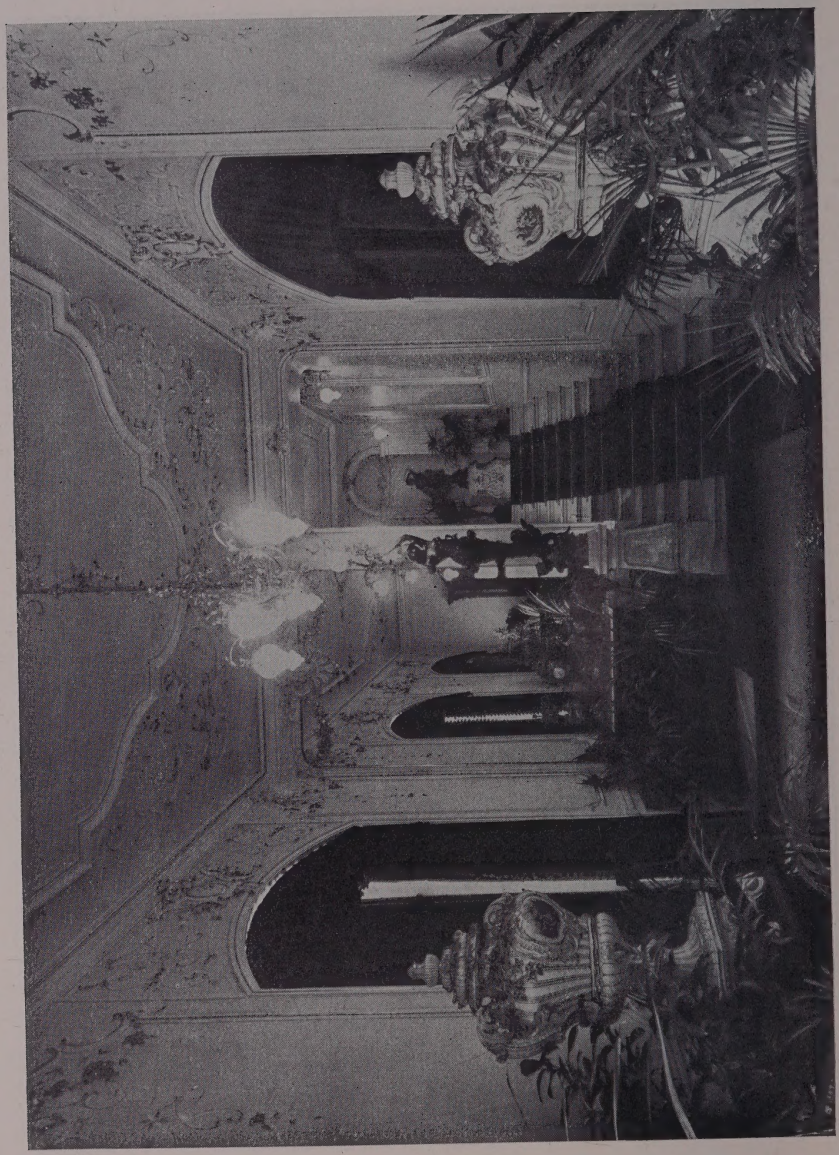
Stadttheater in Brünn, Schnitt.



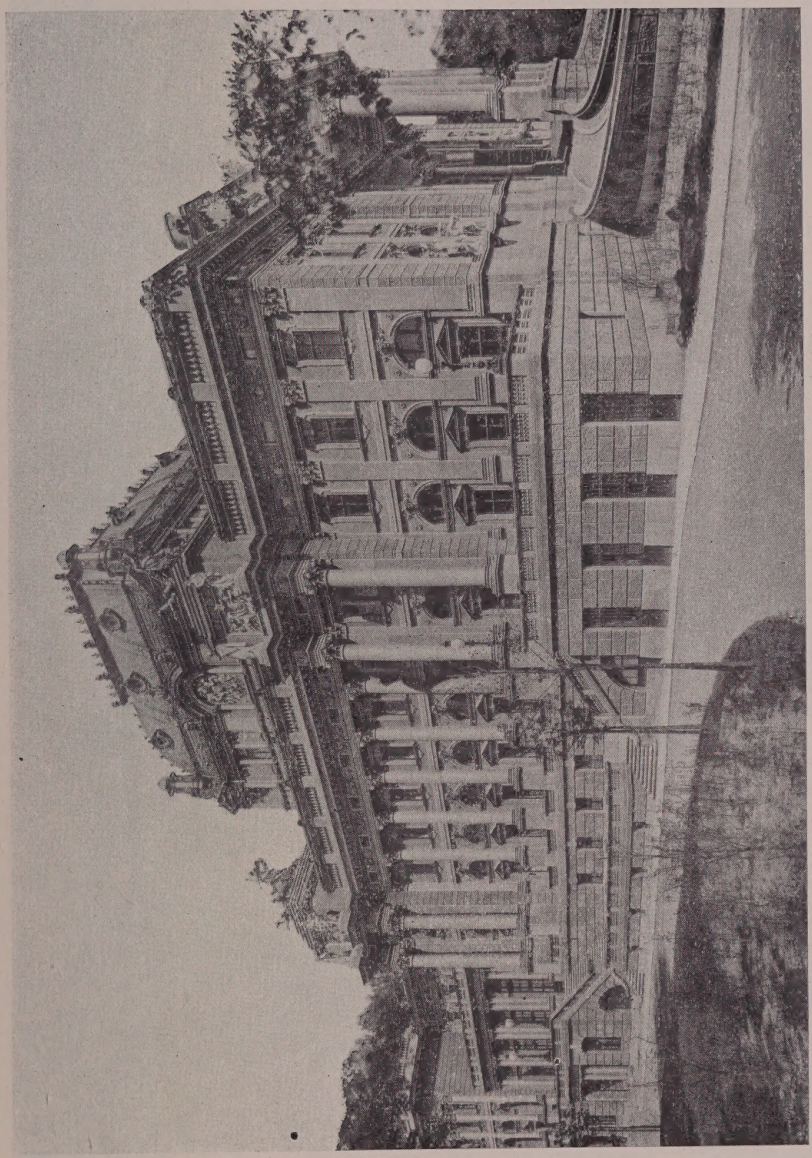
Stadttheater in Brünn, Grundriß.



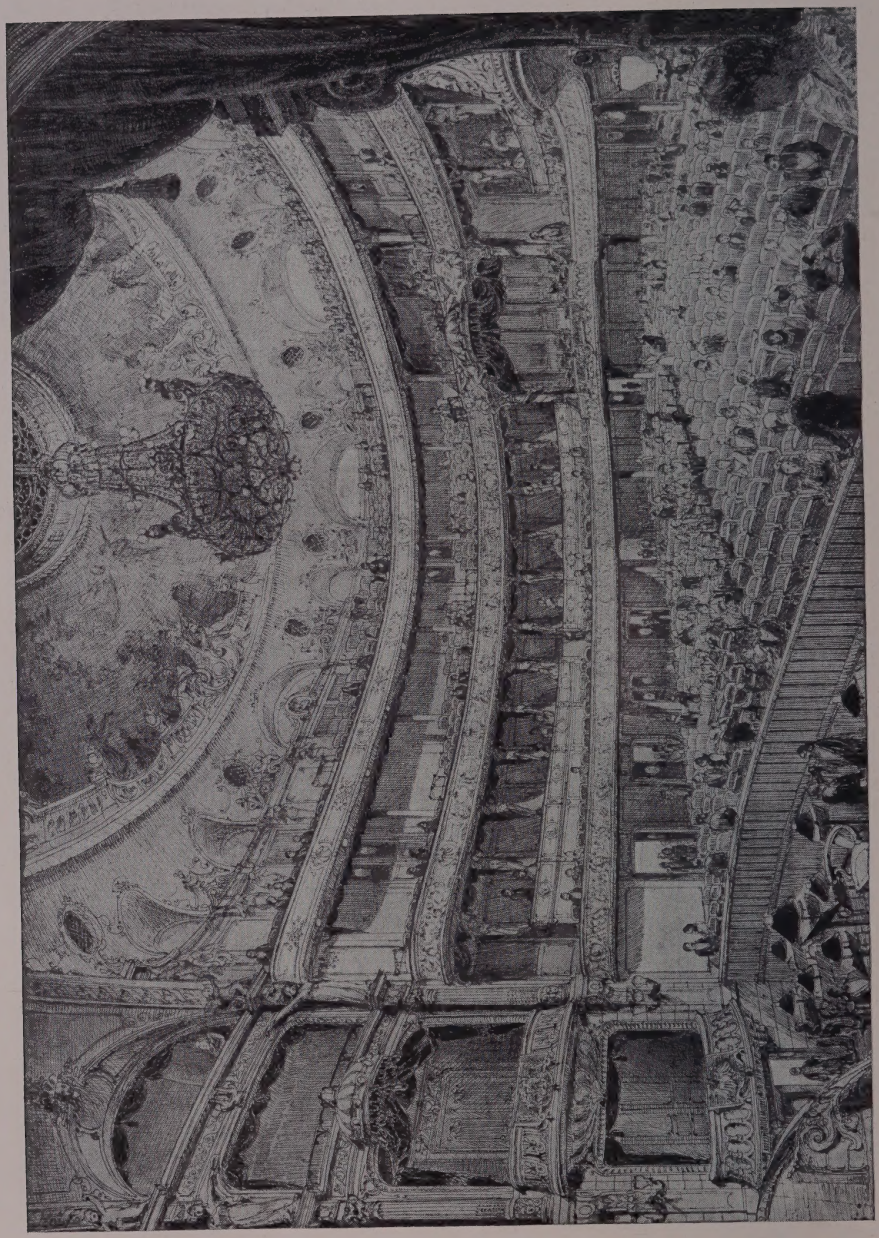
Stadttheater in Brünn, Ansicht.



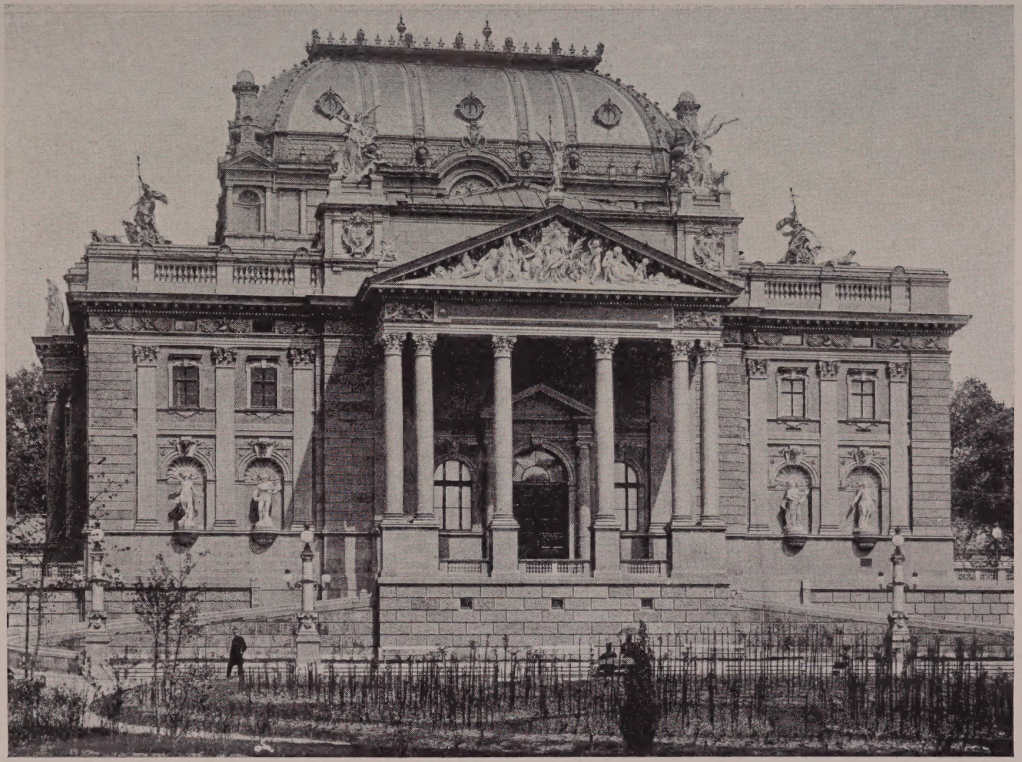
Königliches Theater in Wiesbaden, Vestibüle.



Königliches Theater in Wiesbaden, Vorderansicht.

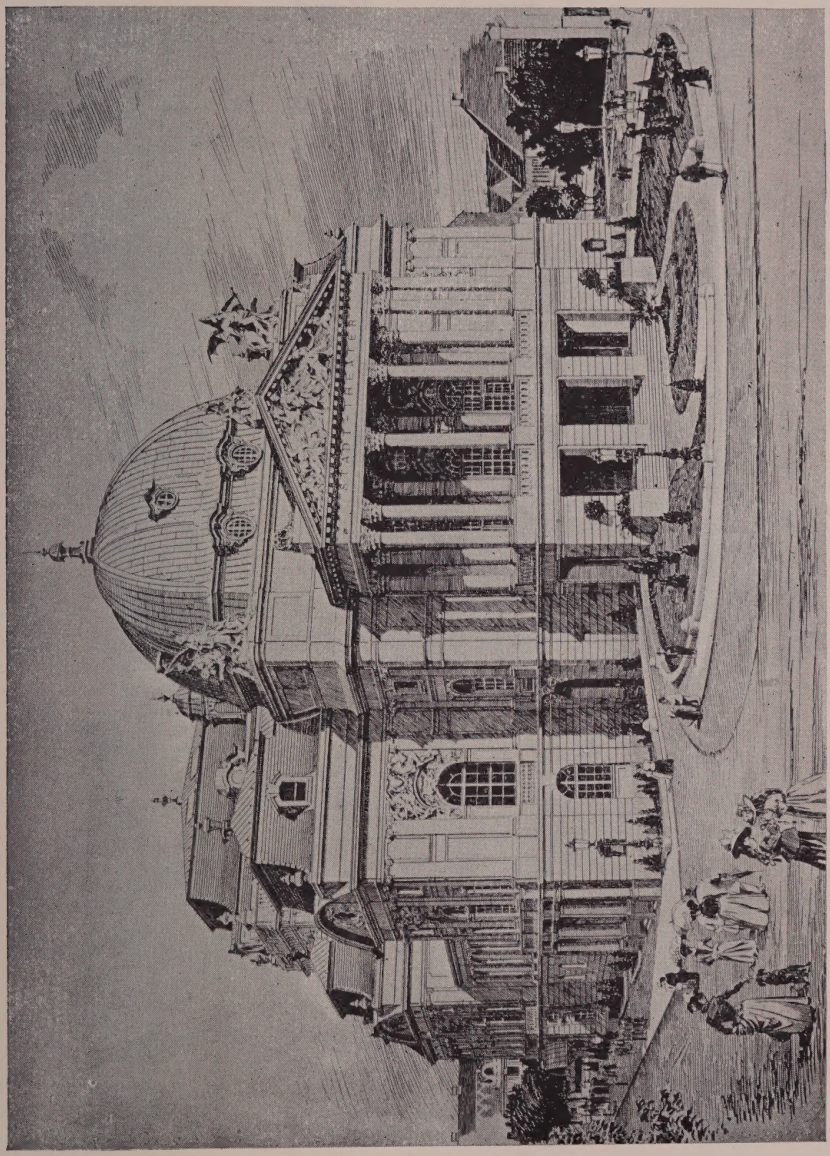


Königliches Theater in Wiesbaden, Saal.

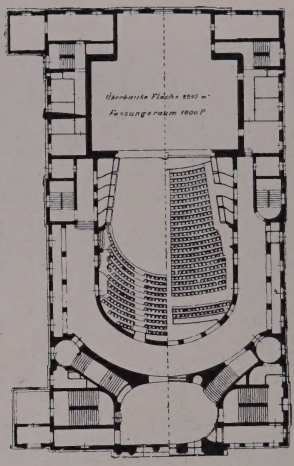


Königliches Theater in Wiesbaden, Seitenansicht.

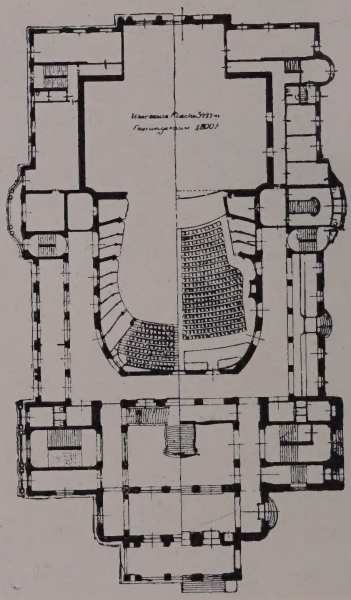
Königliches Theater in Wiesbaden, Saaldecke.



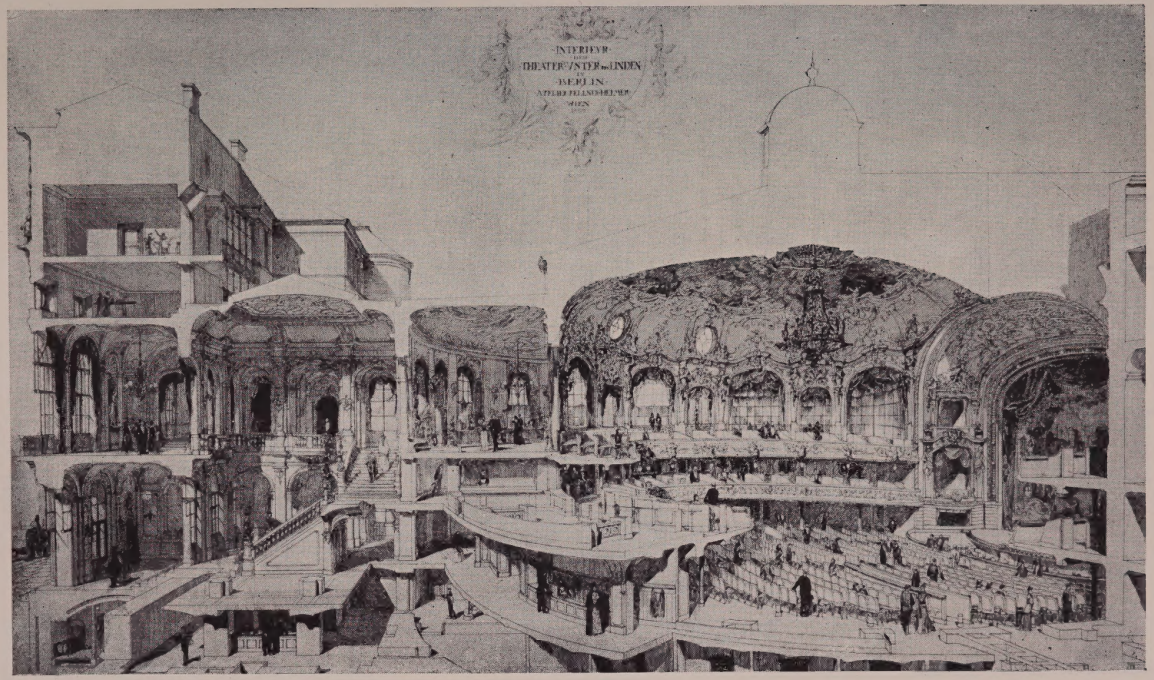
Stadttheater in Graz, Ansicht.



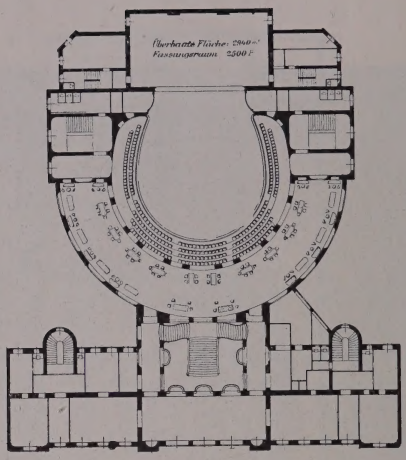
Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, Grundriß.

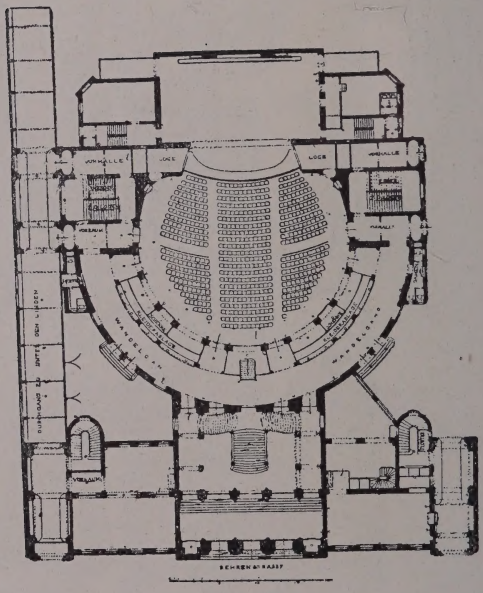


Stadttheater in Graz, Grundriß.

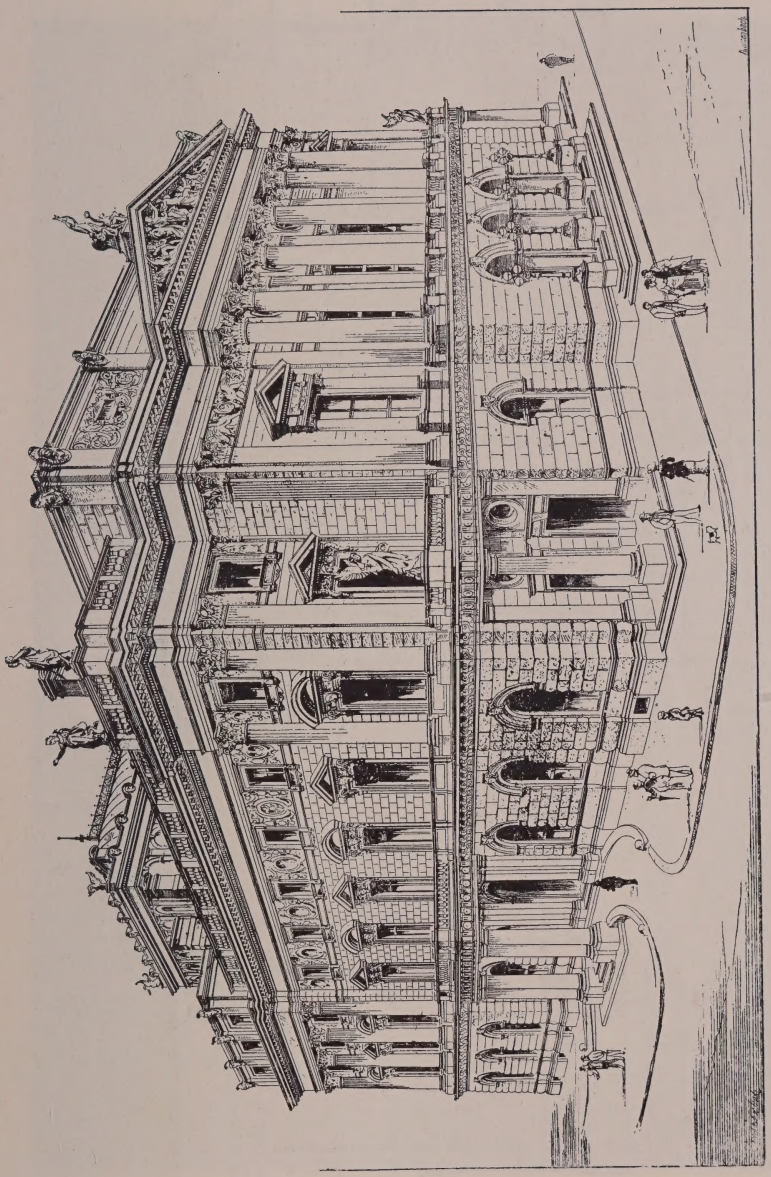


Metropol-Theater in Berlin, Innenansicht.

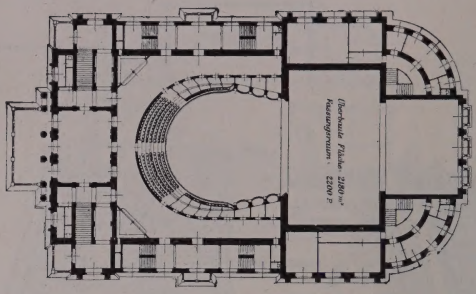




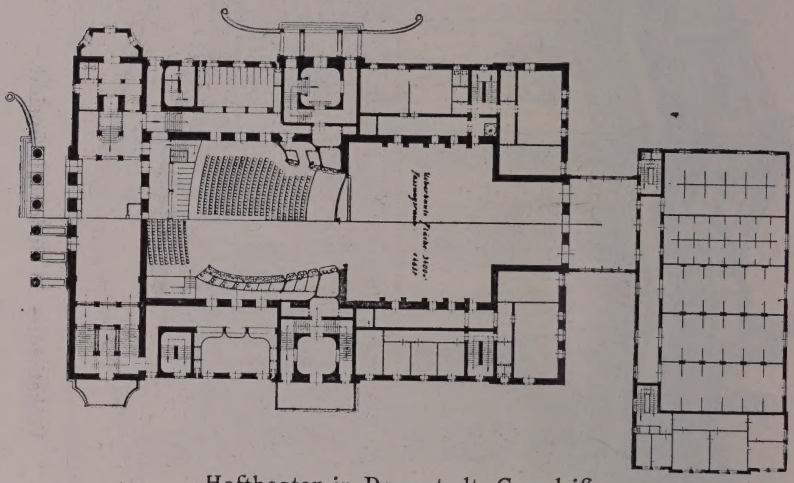
Metropol-Theater in Berlin, Grundrisse.



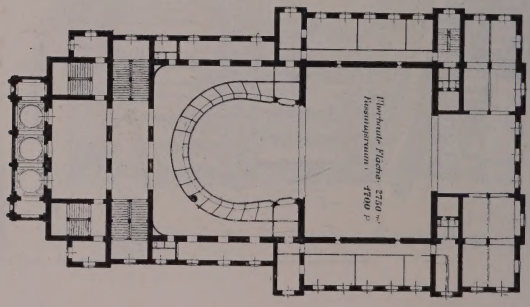
Volkstheater in Budapest, Ansicht.



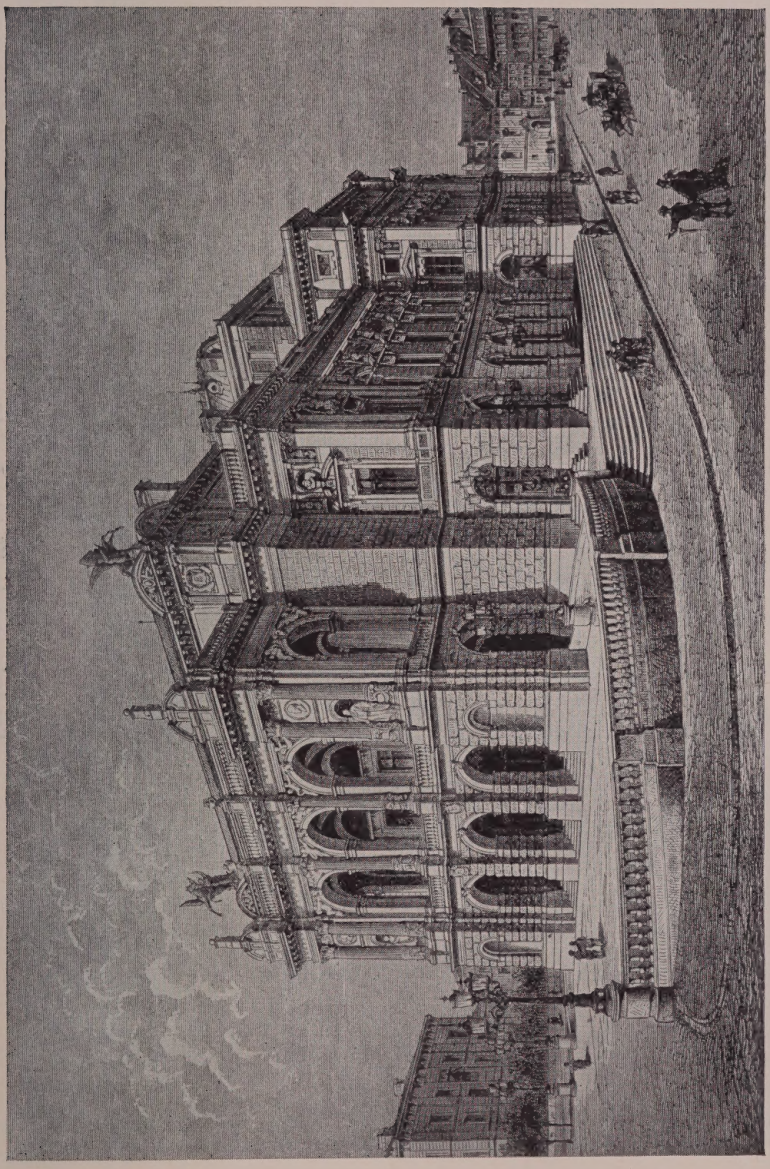
Volkstheater in Budapest, Grundriß.



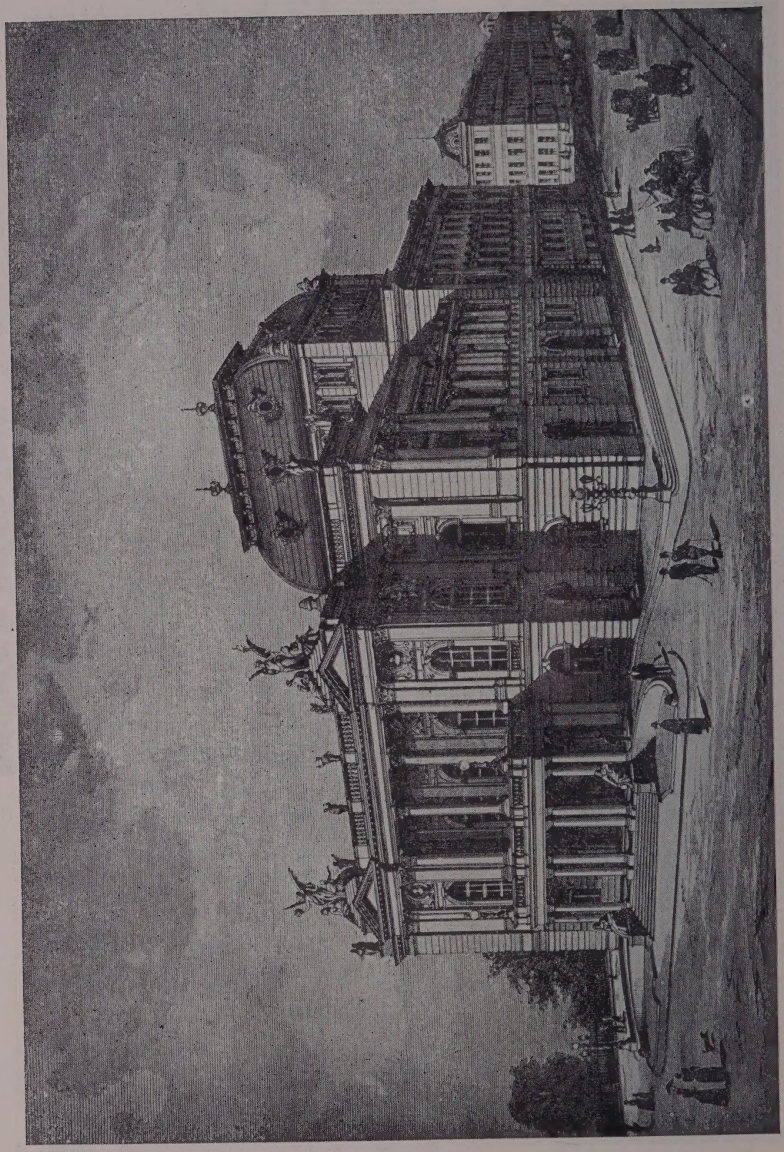
Hoftheater in Darmstadt, Grundriß.



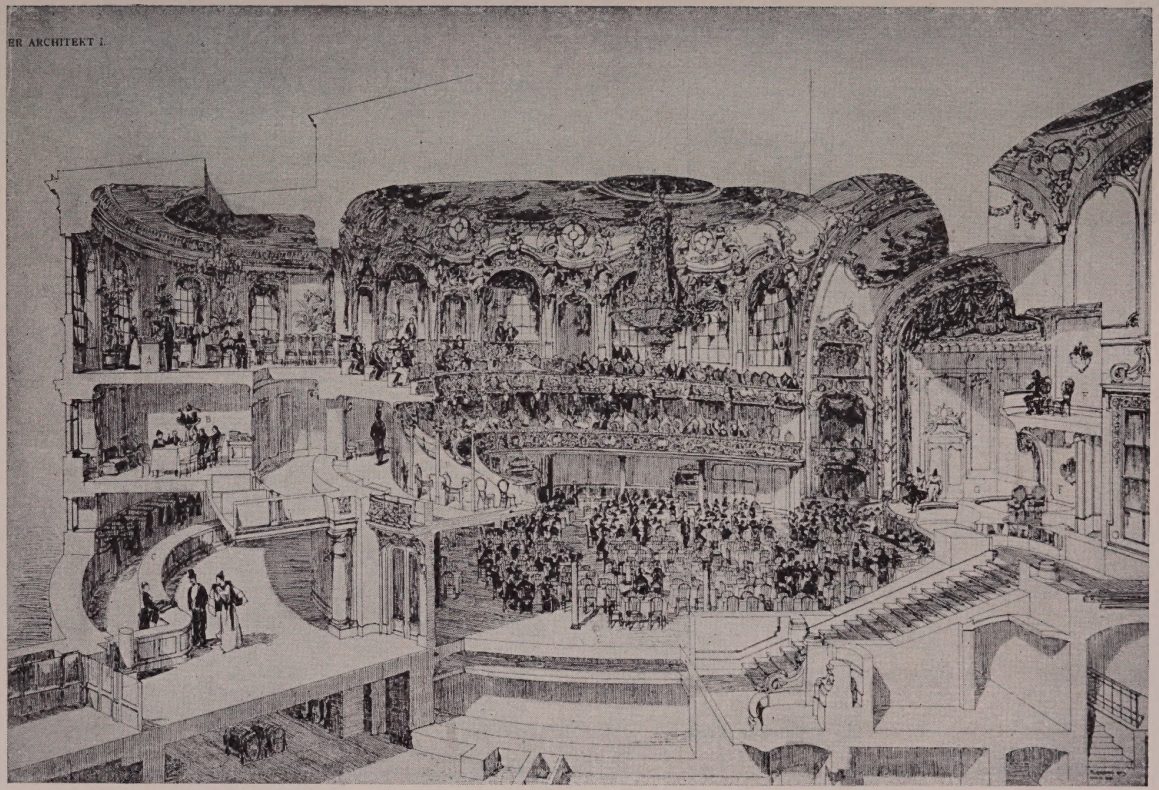
Stadttheater in Augsburg, Grundriß.



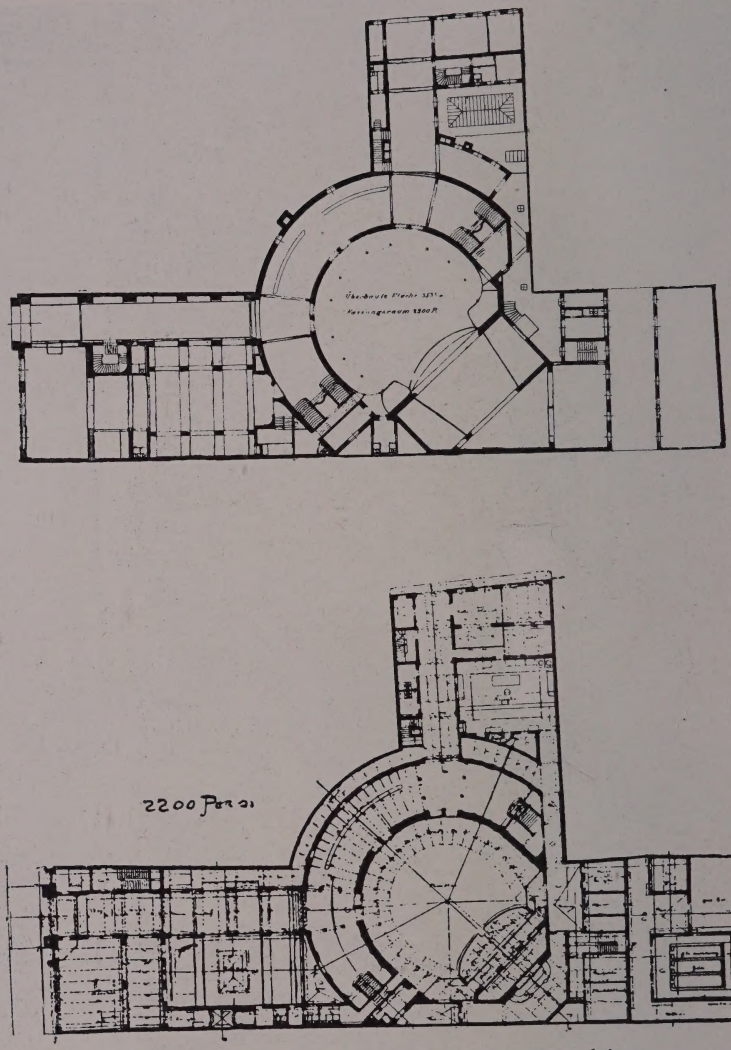
Stadttheater in Augsburg, Ansicht.



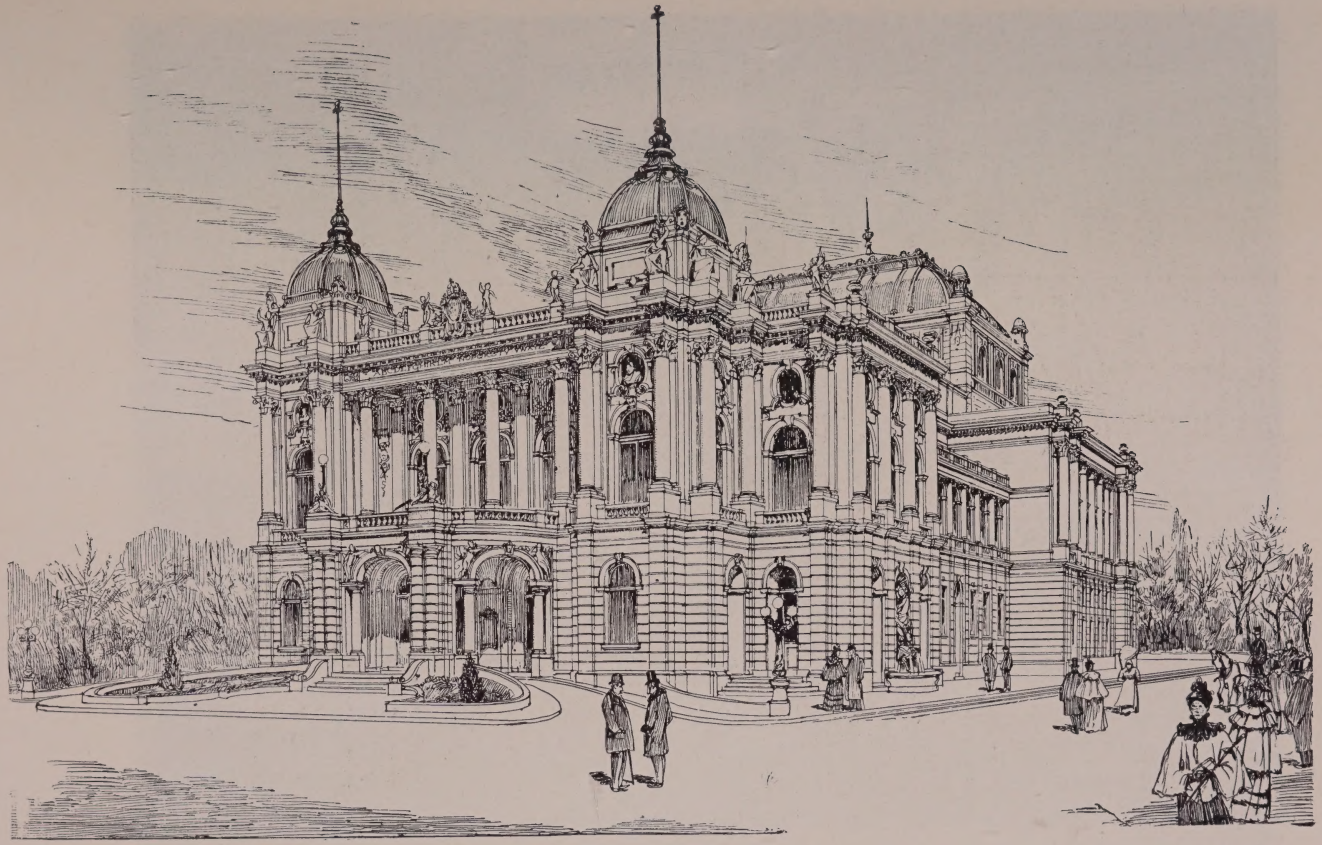
Stadttheater in Zürich, Ansicht.



Etablissement Somossy in Budapest, Schnitt.

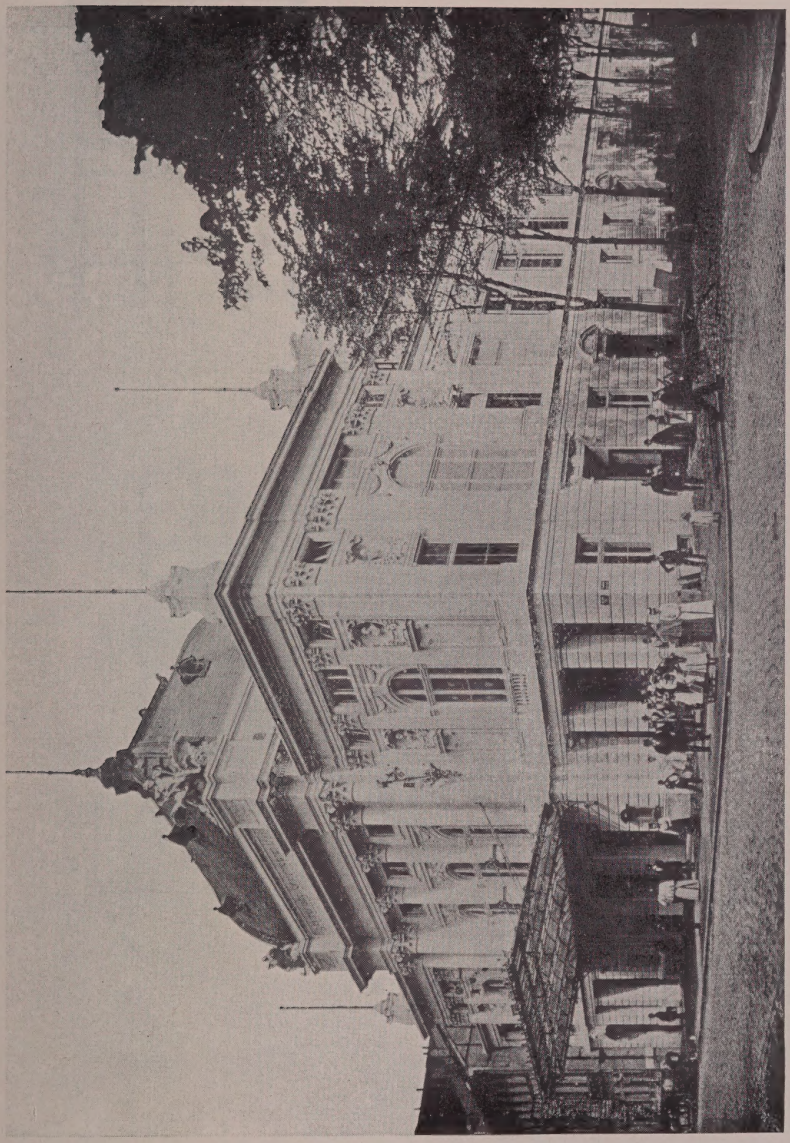


Etablissement Somossy in Budapest, Grundrisse.

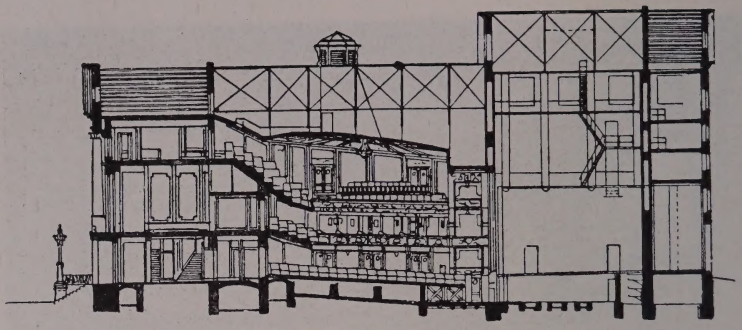


Nationaltheater in Agram, Ansicht.

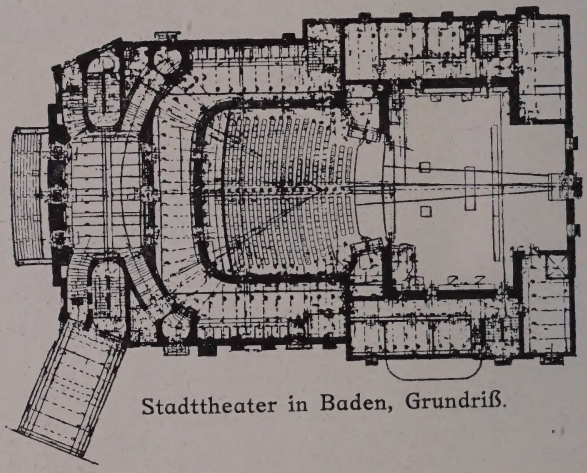
Stadttheater in Großwardein, Ansicht.



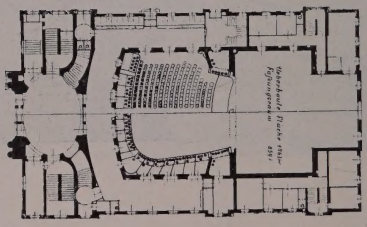
Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, Ansicht.



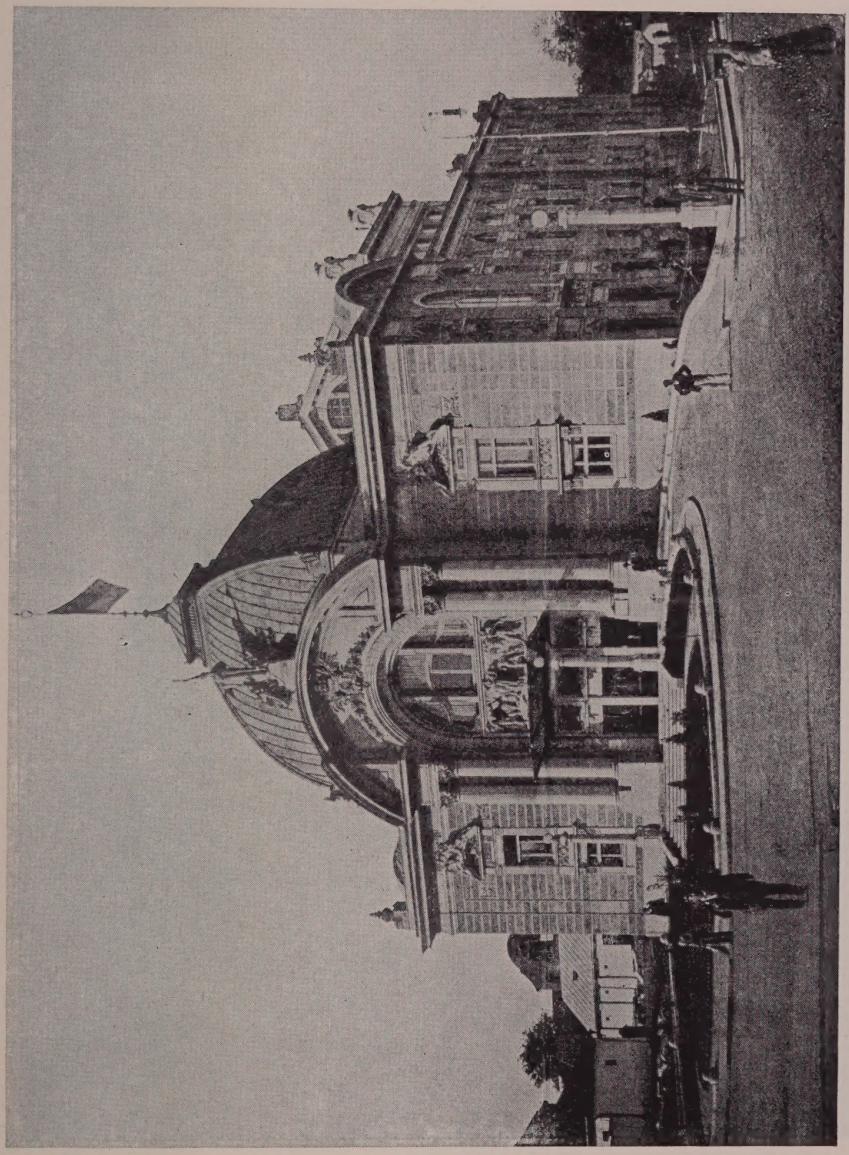
Stadttheater in Baden, Schnitt.



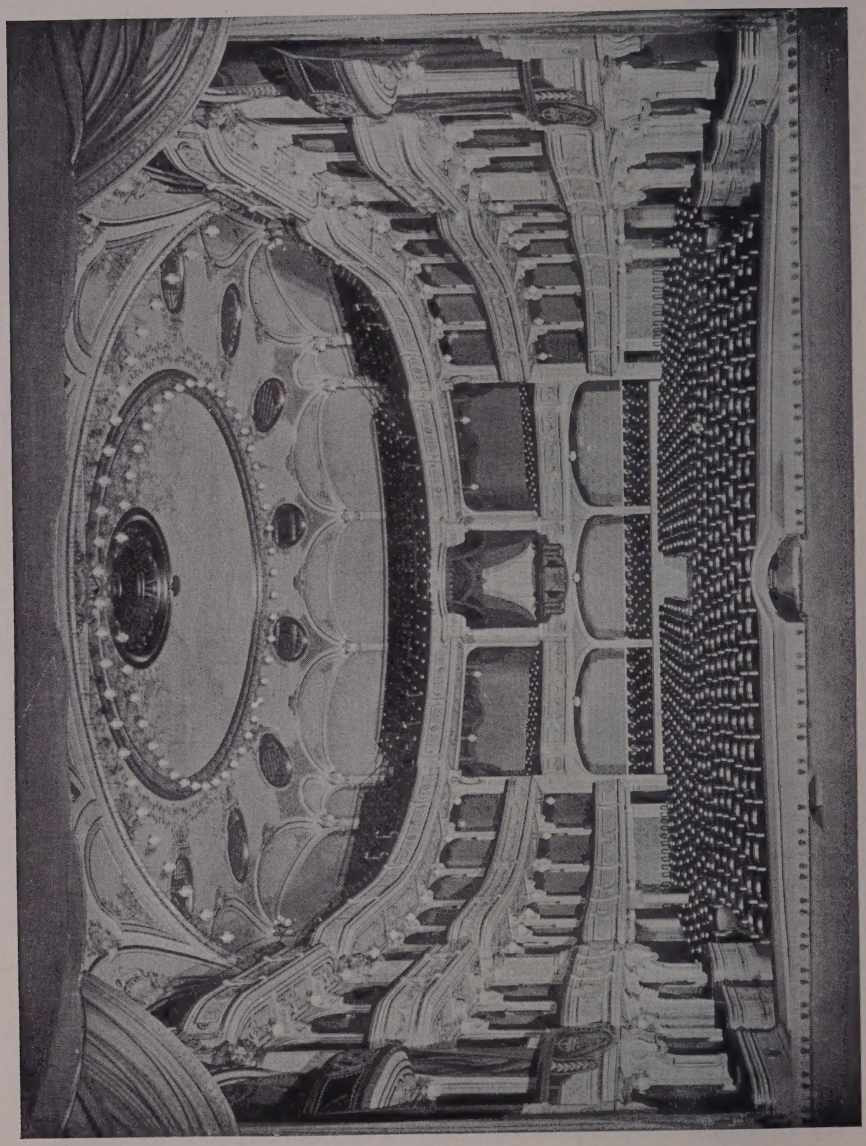
Stadttheater in Baden, Grundriß.



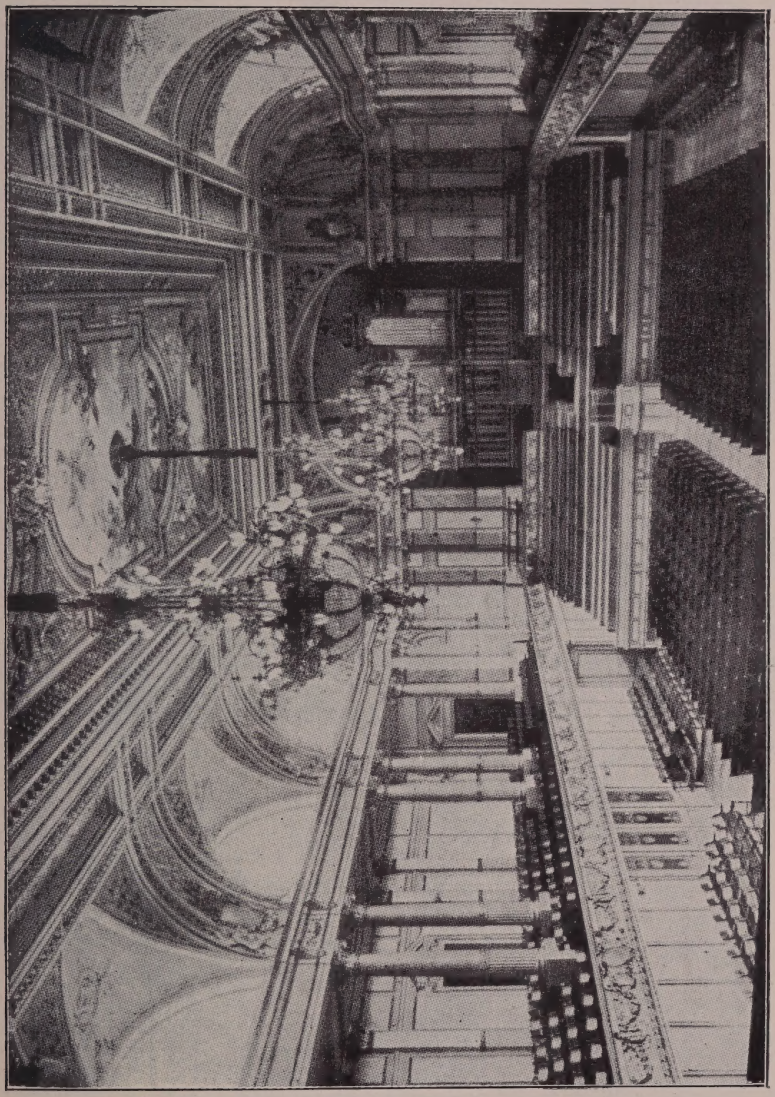
Stadttheater in Czernowitz, Grundriß.



Stadttheater in Czernowitz, Ansicht.

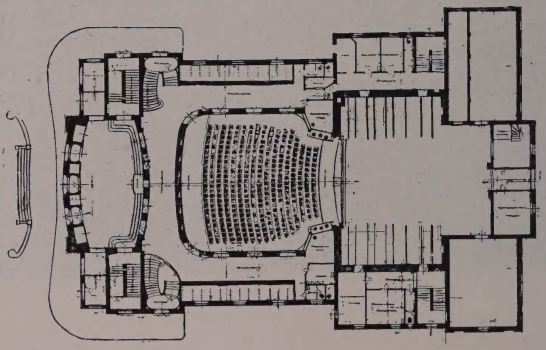


Hoftheater in Darmstadt, Saal.

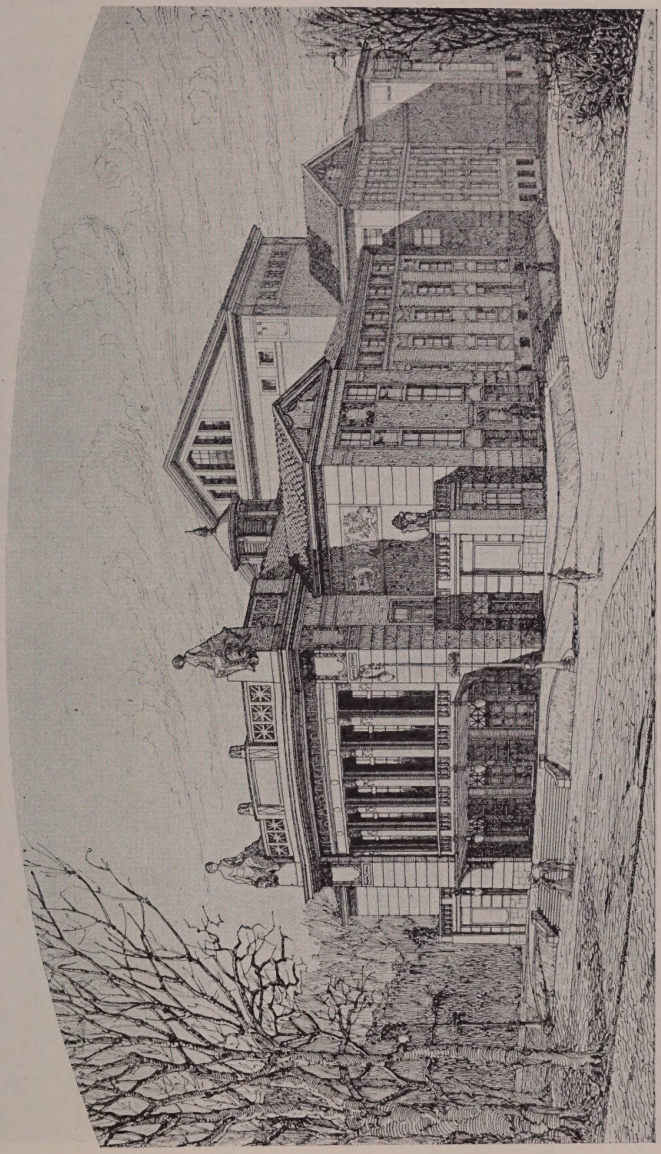


Tonhalle in Zürich, Saal.

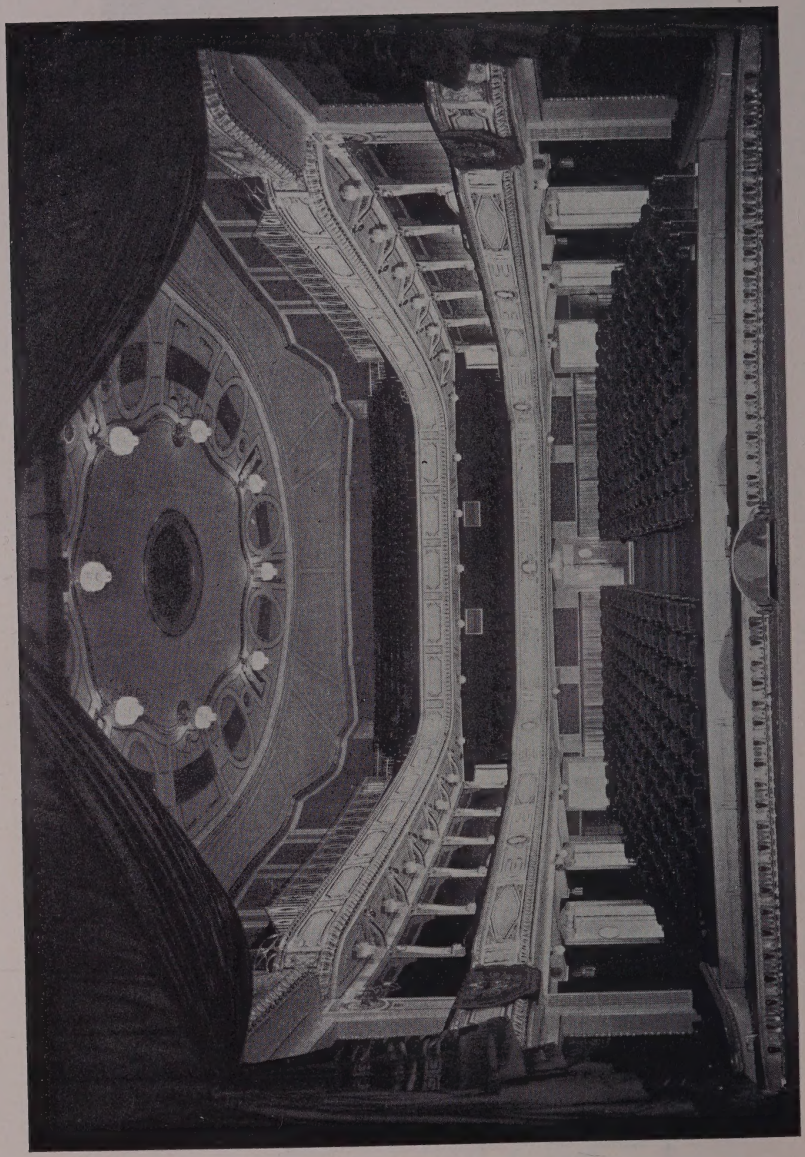
Stadttheater in Klagenfurt, Foyer.



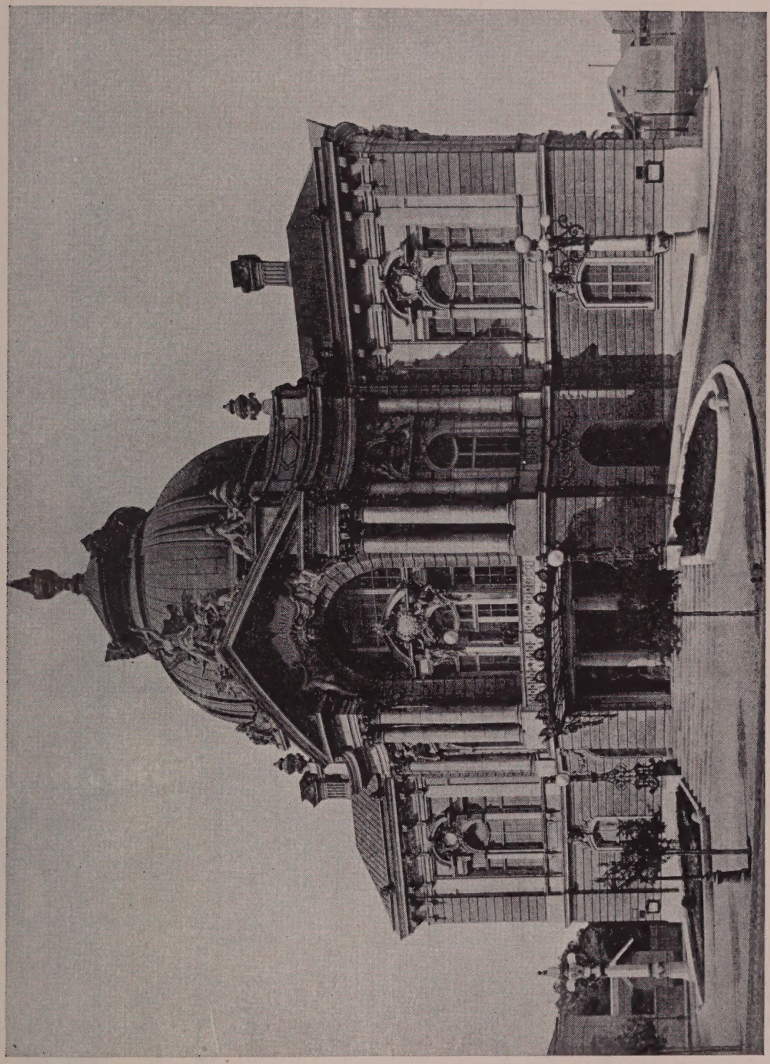
Stadttheater in Klagenfurt, Grundriß.



Stadttheater in Klagenfurt, Ansicht.

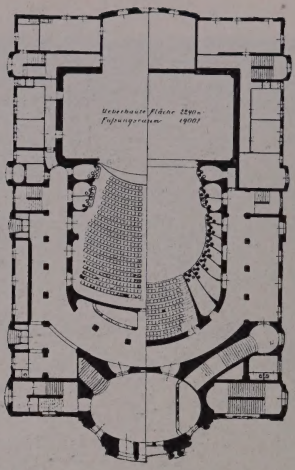


Stadttheater in Klagenfurt, Saal.

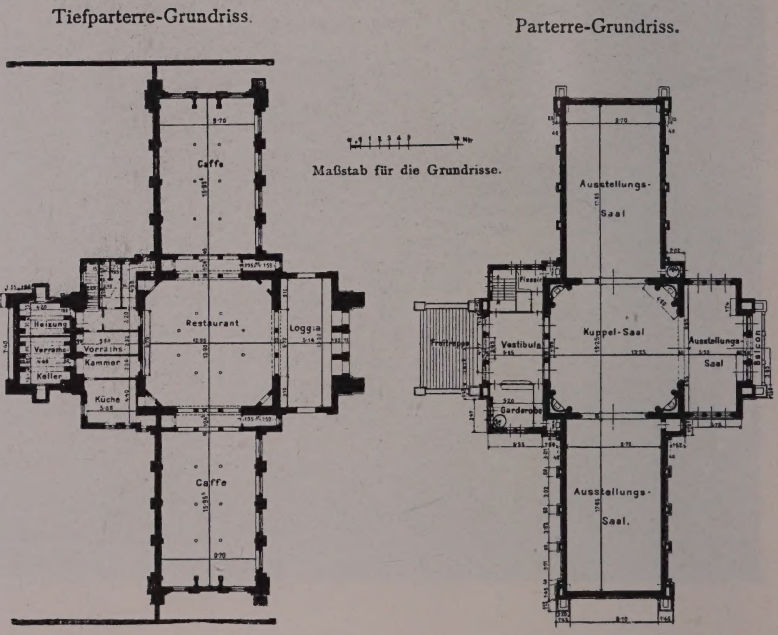


Lustspieltheater in Budapest, Ansicht.

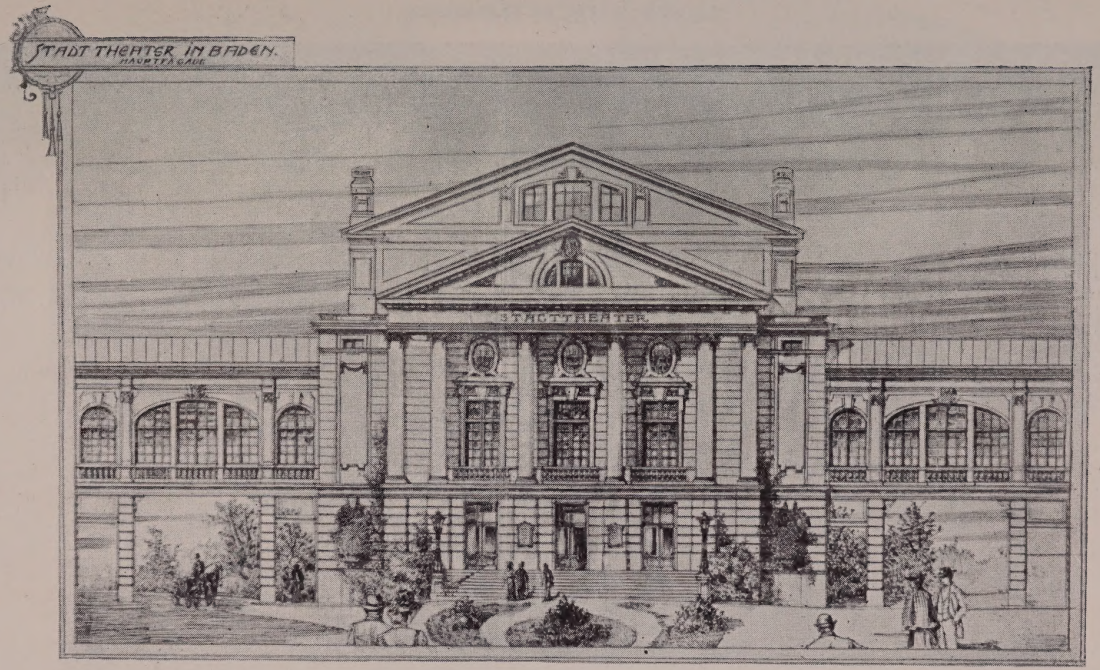
TAFEL 46



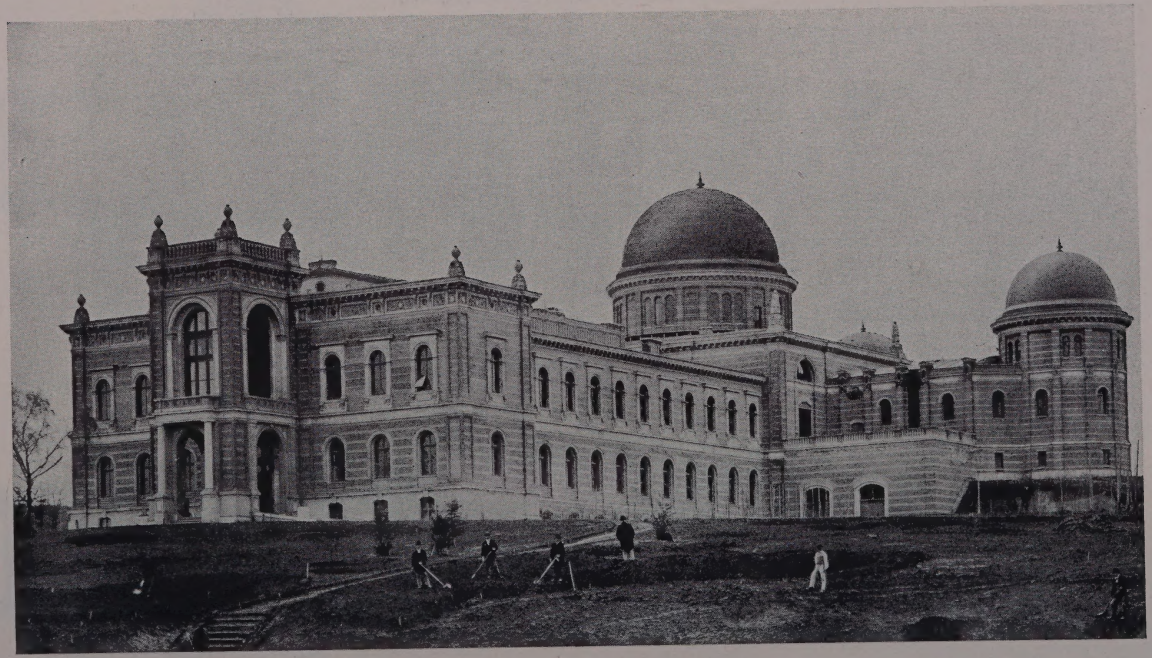
Lustspieltheater in Budapest, Grundriß.



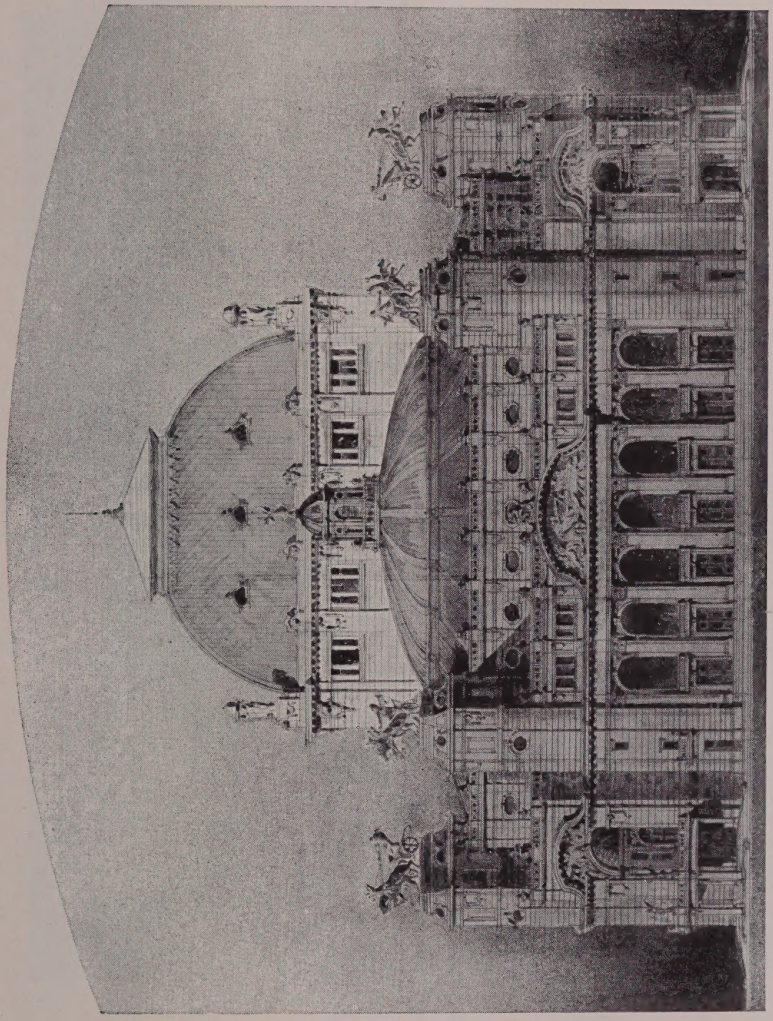
Kunsthalle in Agram, Grundrisse.



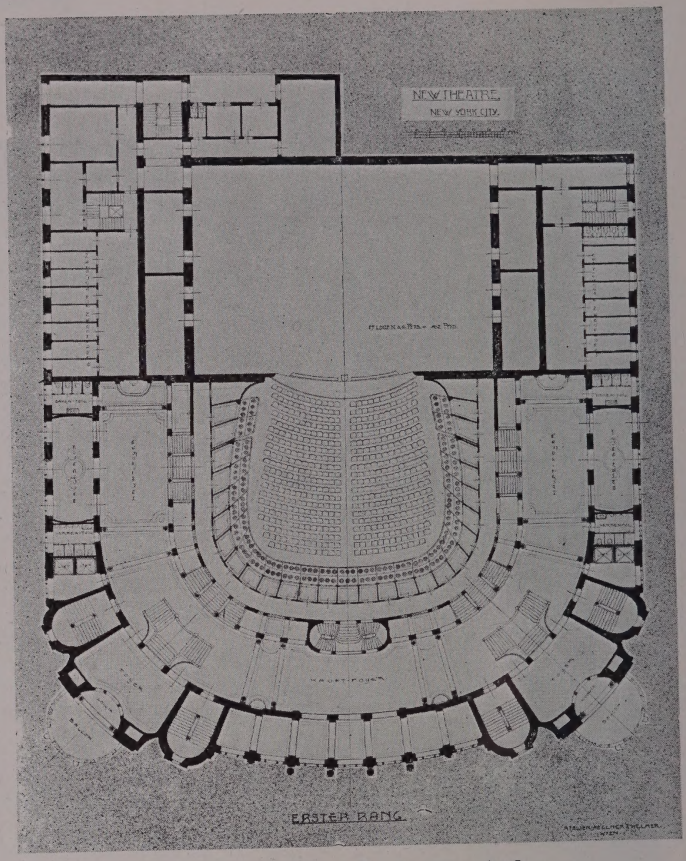
Stadttheater in Baden, Ansicht.



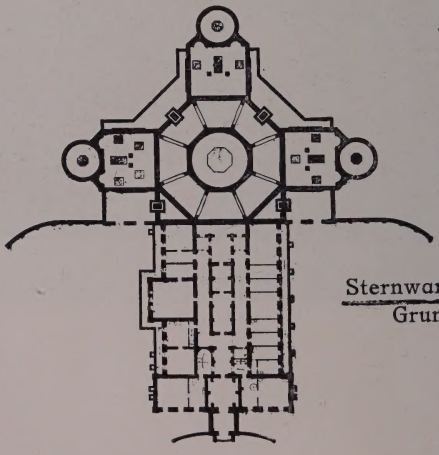
Sternwarte in Wien, Ansicht.



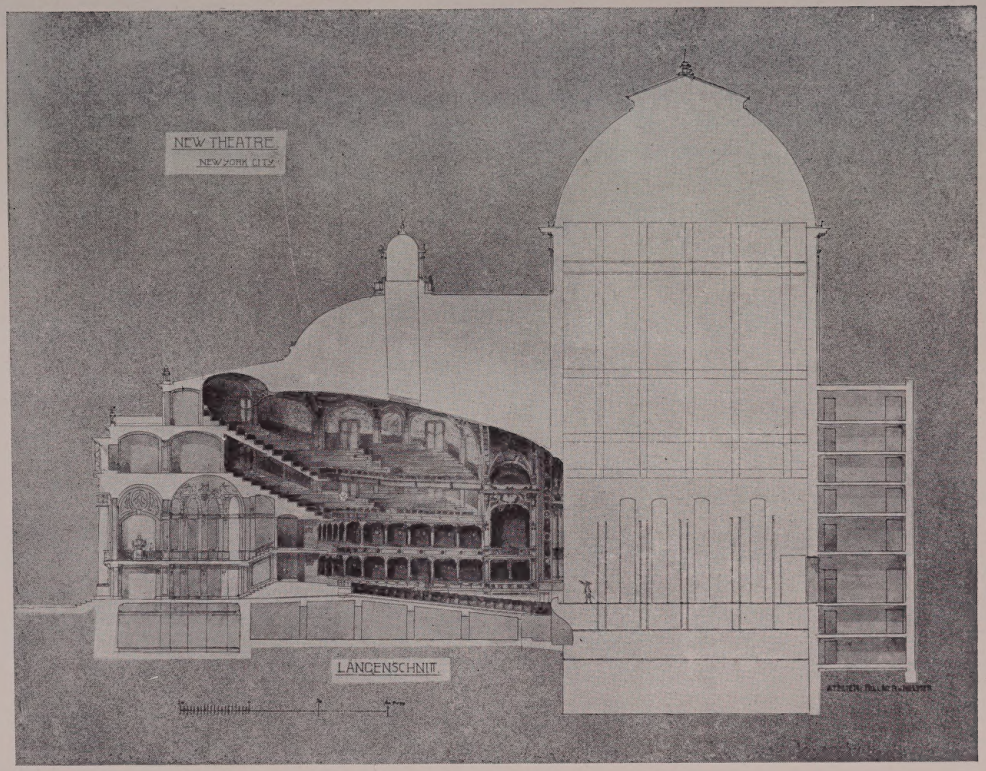
Opernhaus in New-York, Ansicht.



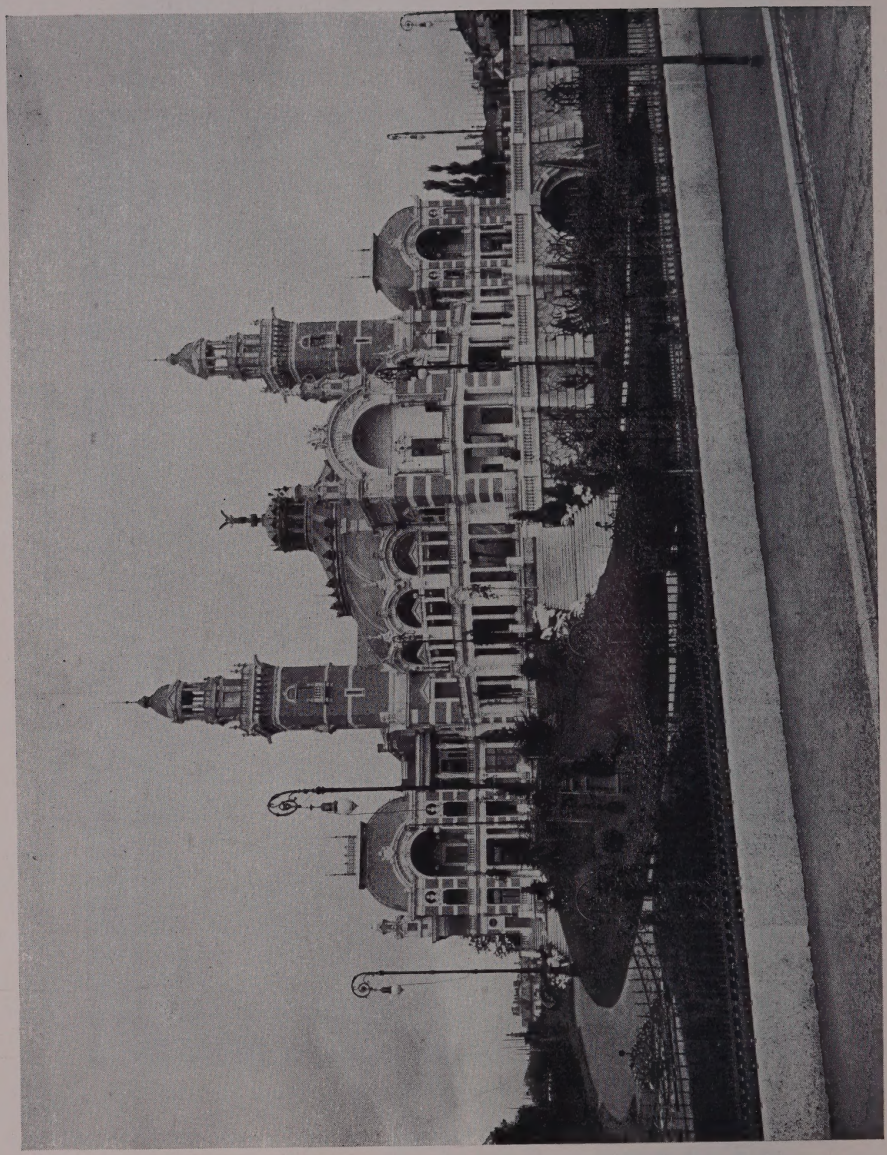
Opernhaus New-York, Grundriß.



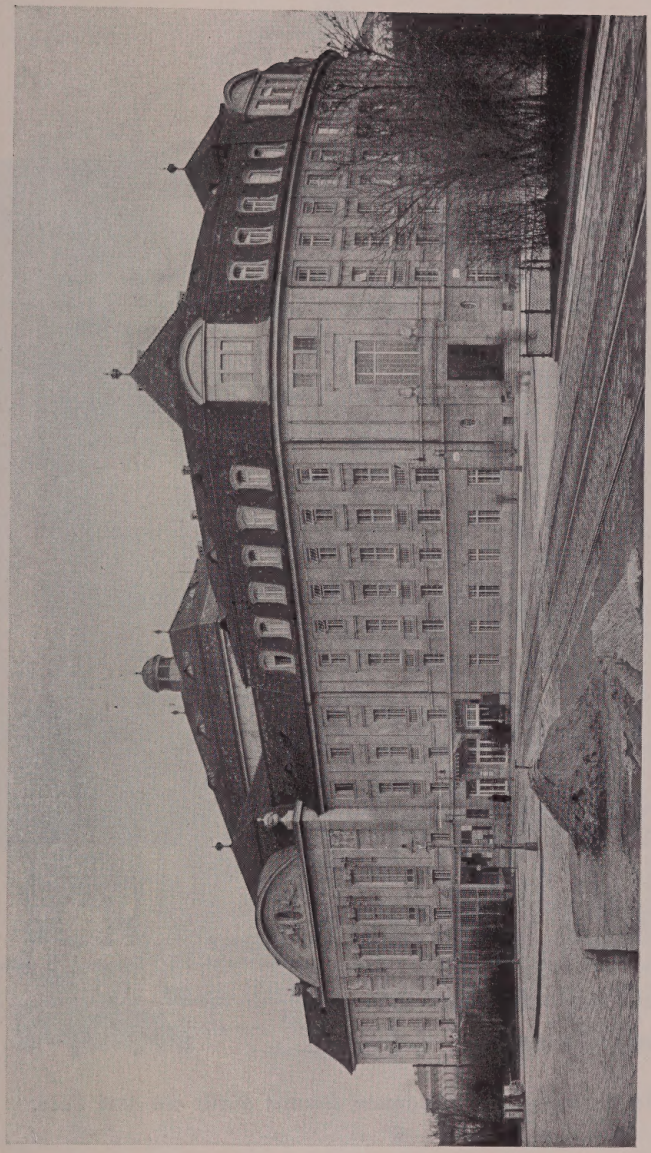
Sternwarte Wien,
Grundriß.



Opernhaus in New-York, Längenschnitt.

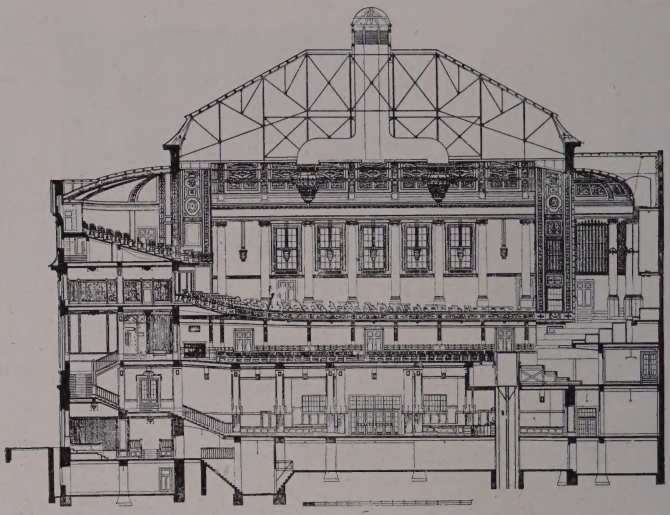


Tonhalle in Zürich, Ansicht.

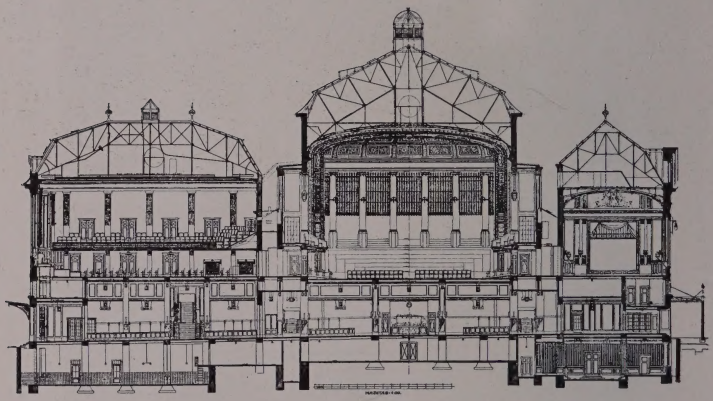


Konzerthaus und Akademie, Ansicht.

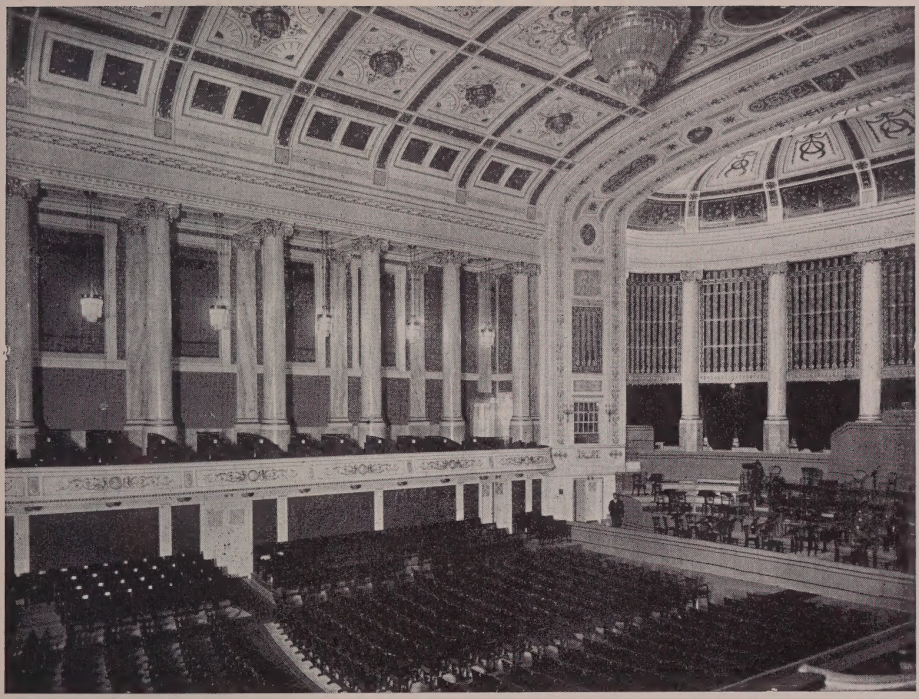
TAFEL 54



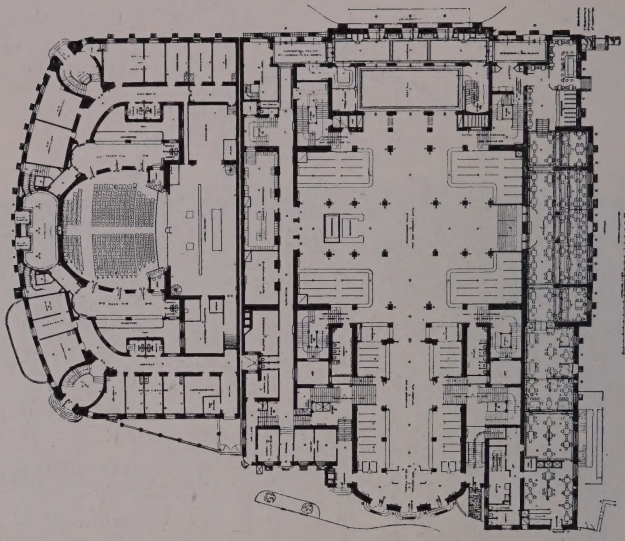
Konzerthaus und Akademie, großer Saal, Längenschnitt.



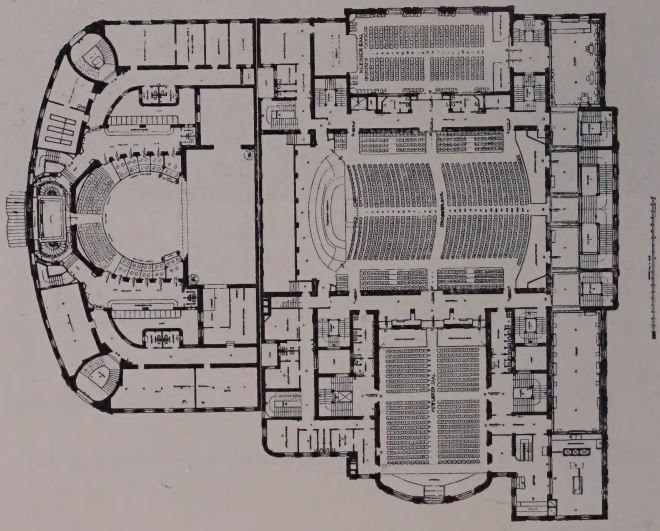
Konzerthaus und Akademie, Schnitt durch die drei Säle.



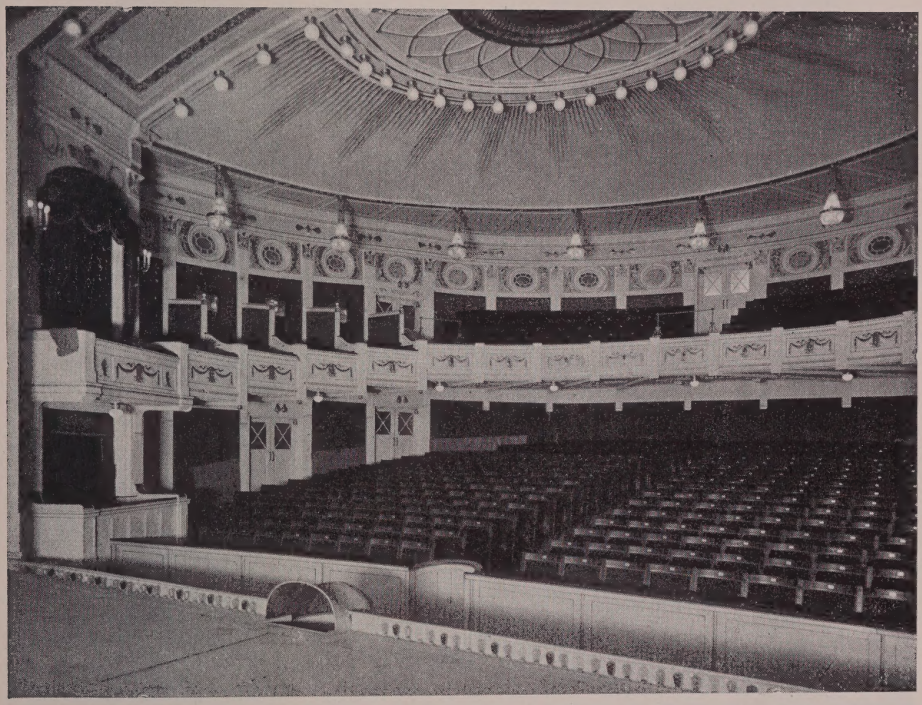
Konzerthaus und Akademie, großer Saal.



Konzerthaus und Akademie, Parterre, Grundriß.

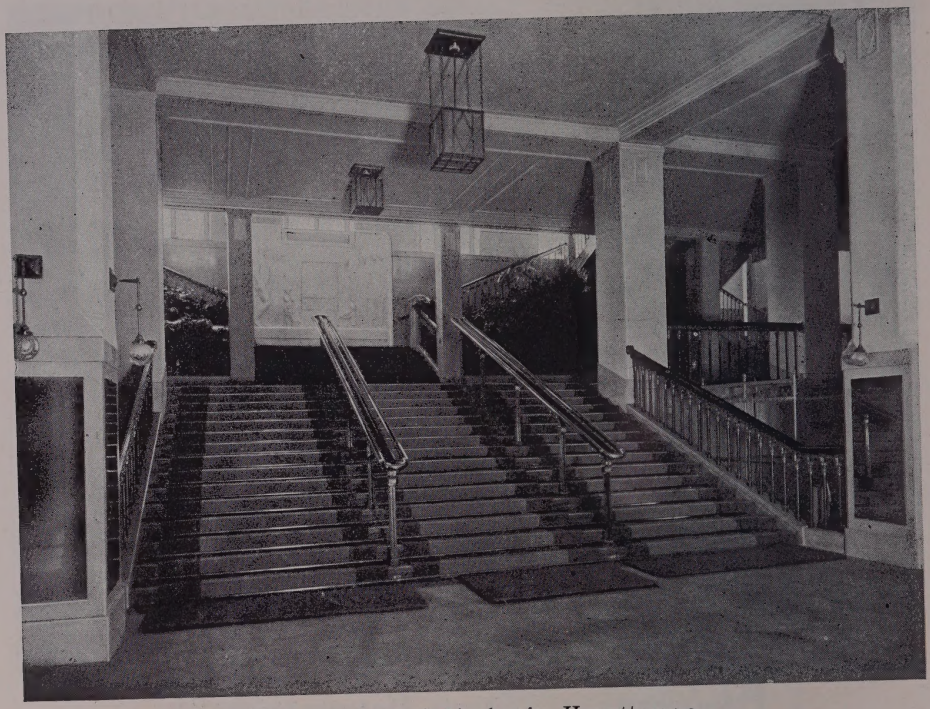


Konzerthaus und Akademie, Saalparterre, Grundriß.



Konzerthaus und Akademie, Akademie-Theater.

TAFEL 58

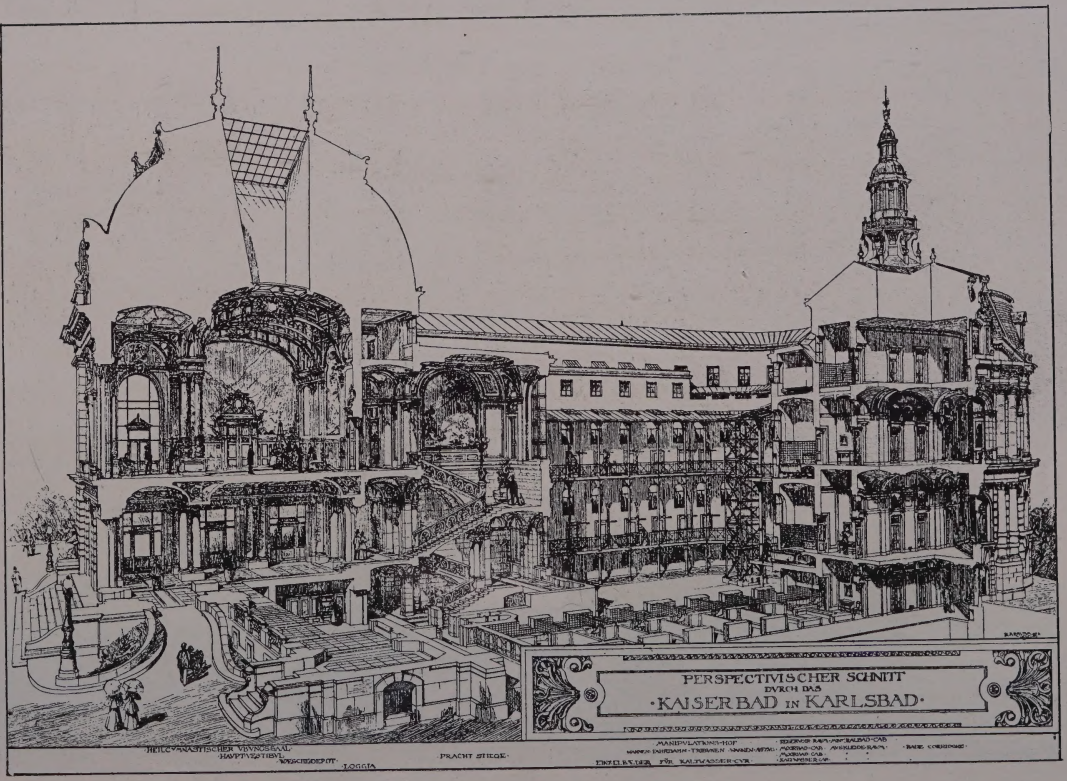


Konzerthaus und Akademie, Haupttreppe.

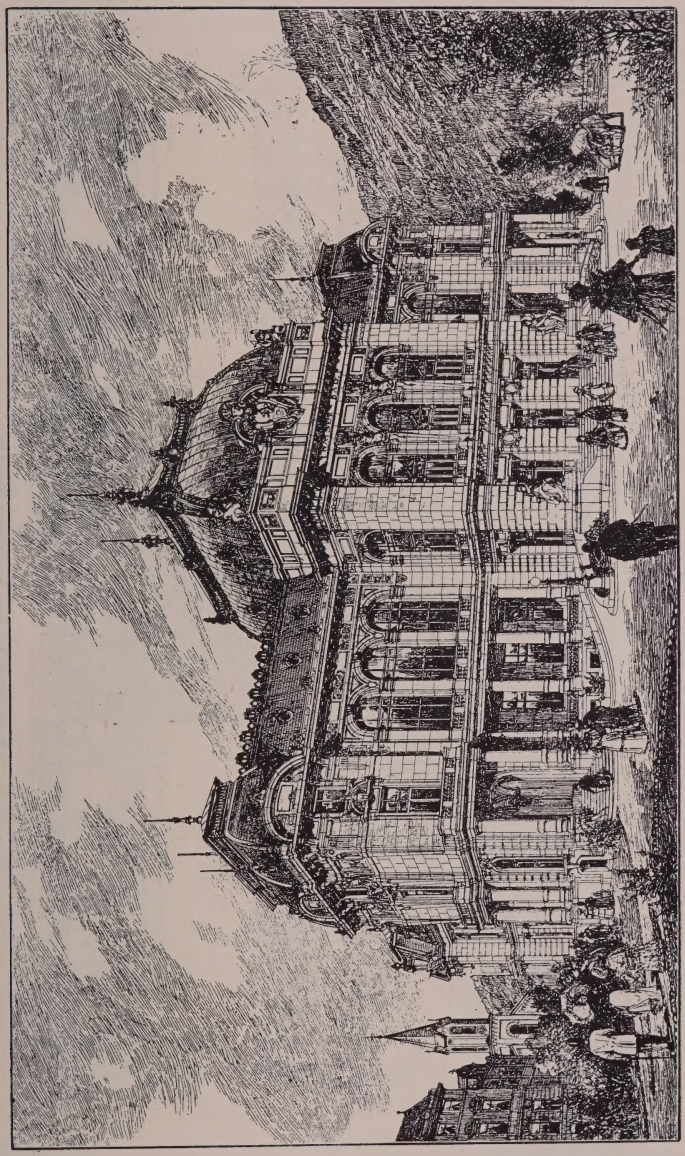
Nervenheilanstalt Rosenhügel, Verwaltungsgebäude.

Nervenheilanstalt Rosenhügel, Pförtnerhaus.

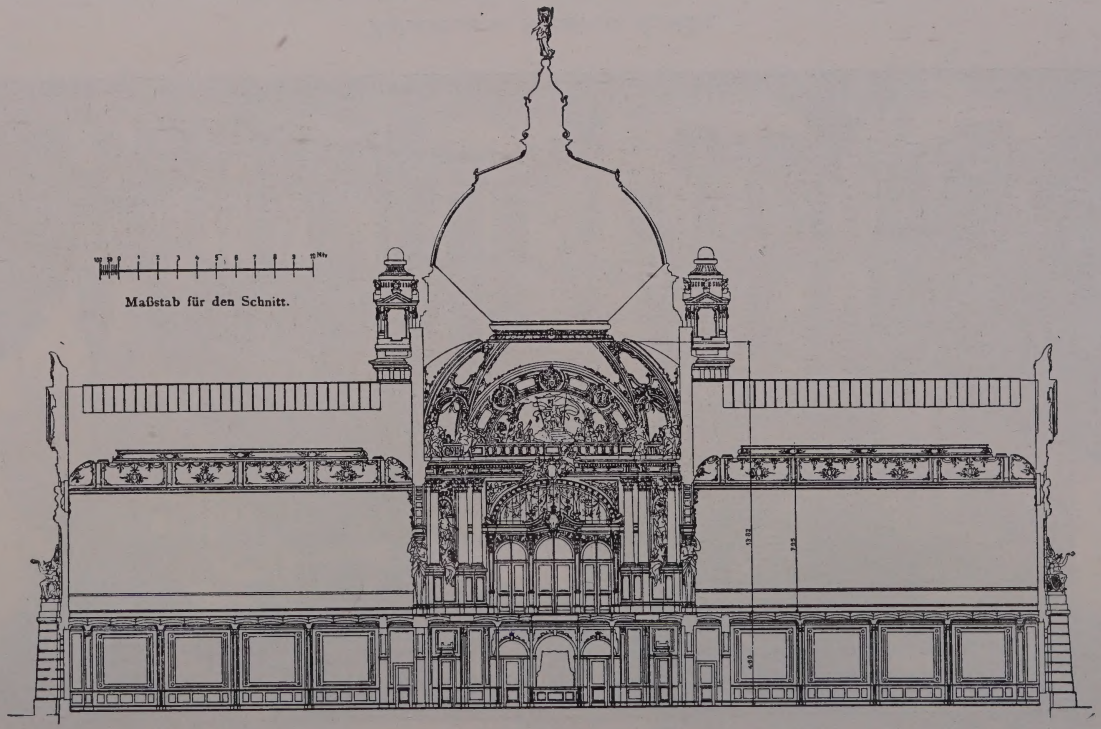
National- und Adelskasino in Lemberg, Ansicht.



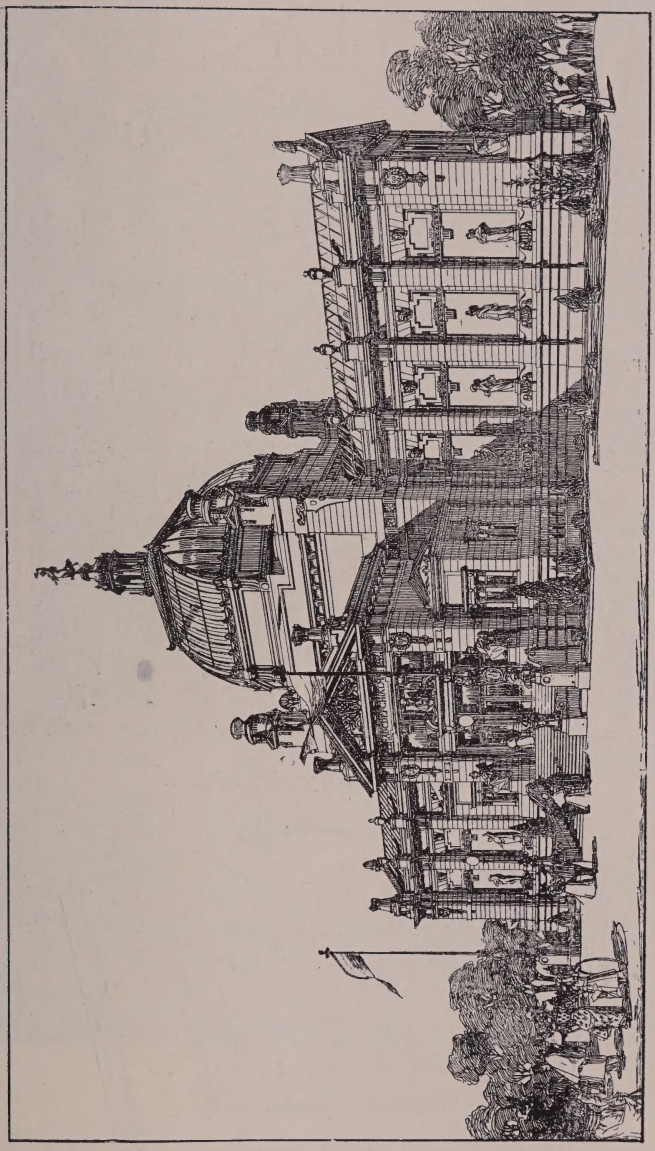
Kaiserbad in Karlsbad, Schnitt.



Kaiserbad in Karlsbad, Ansicht.

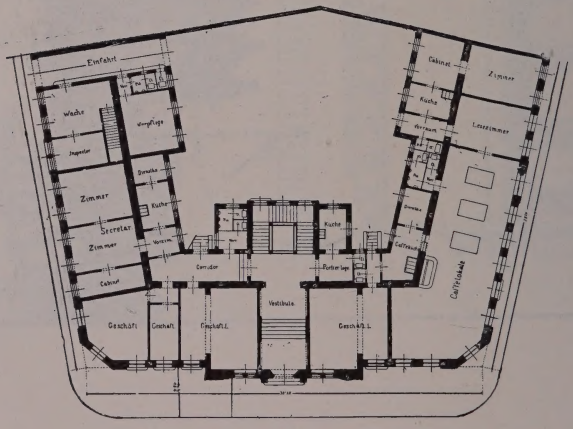


Kunsthalle in Agram, Schnitt.



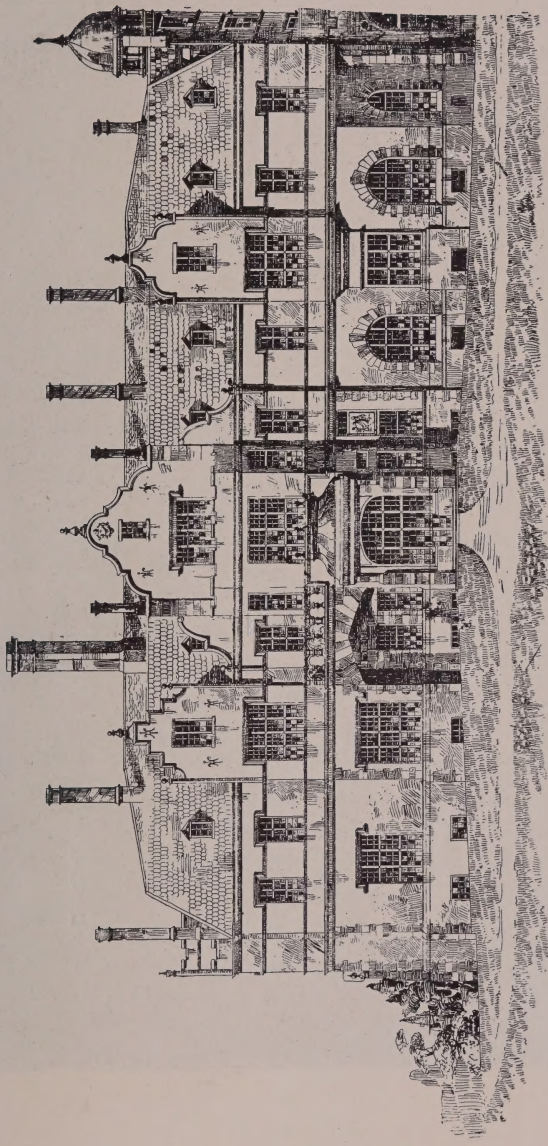
Kunsthalle in Agram, Ansicht.

Warenhaus „Gerngroß“, Schnitt.


Einfahrt
Wache
Vorgänge
Inspektor
Bureaux
Zimmer
Sekretär
Zimmer
Kassier
Cabinet
Geschäft
Geschäft
Geschäft
Vestibule
Geschäft
Kutscher
Kammer
Kammer
Kammer

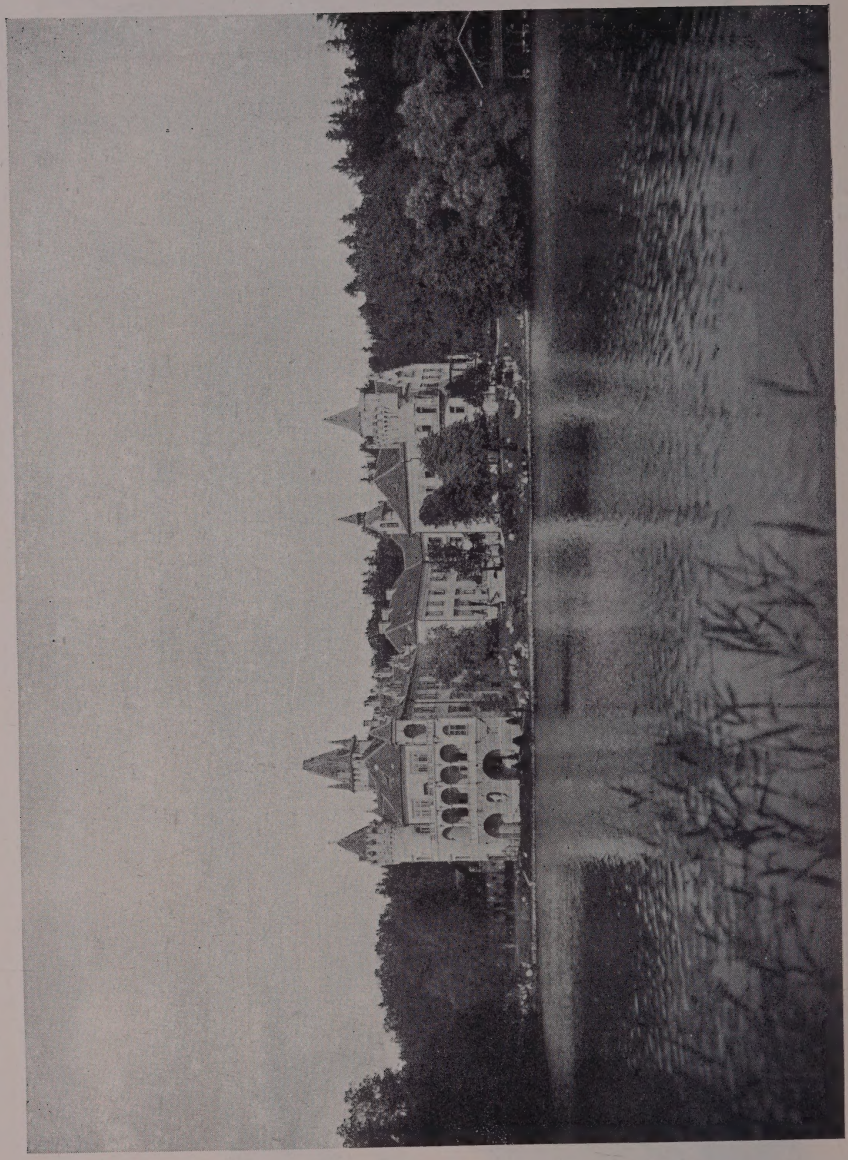
Rathaus Liesing, Ansicht.

Warenhaus „Gerngroß“, Ansicht.

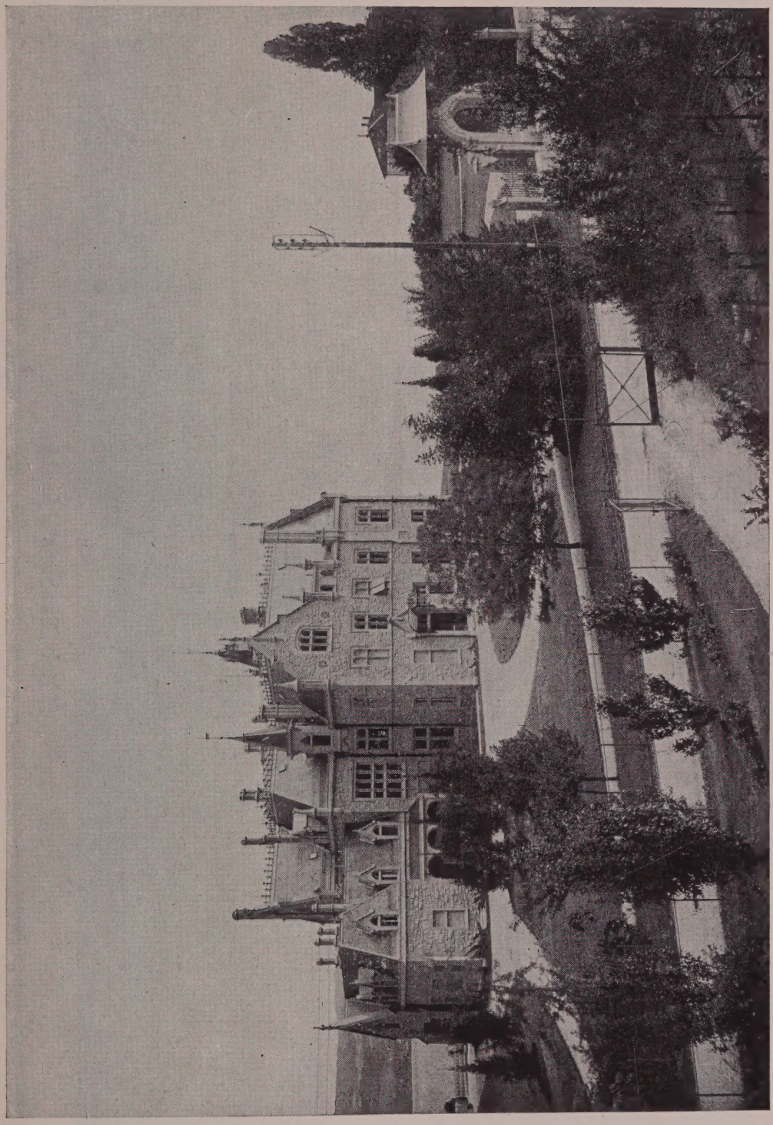


Schloß Zomoyski, Ansicht.

TAFEL 70

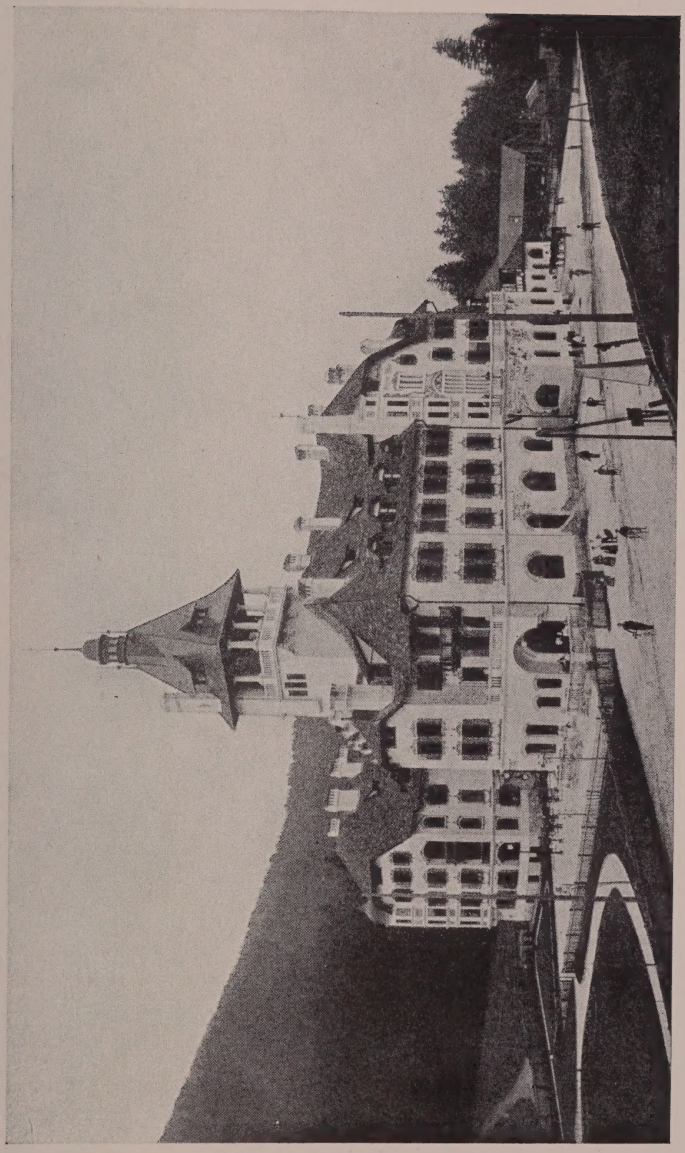


Schloß Zinkau, Ansicht.



Villa Schwarzenbach bei Zürich, Ansicht.

Hôtel „Panhans“, Ansicht.



Hôtel „Erzherzog Johann“; Ansicht.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01635 5162